

В. Ковынев

К ПОНЯТИЮ ЛИТЕРАТУРНОЙ ОЦЕНКИ

Литературную критику последних лет не упрекнешь в инертности. Как правило, она оперативно отзывается на всякое более или менее значительное произведение искусства, своевременно оценивает его идейно-художественные достоинства. Но всякая оценка — не только отражение чего-то преднаходимого в повести, романе и т. д.; это вместе с тем концепция самого критика, его эстетическая позиция. И поскольку художественное произведение получает обычно не одну, а несколько, причем довольно разноречивых, оценок, поскольку мы имеем дело, следовательно, с многообразием концепций в рамках общего мировоззрения, можно с удовлетворением отметить, что издержки «нормативности» все более становятся достоянием прошлого.

Любопытен, однако, самый факт «разночтений» образа. Он породил ходячее представление о литературной критике и эстетике как науке, якобы лишенной устойчивых критериев, не имеющей объективного основания, как сфере чистого произвола¹. То, что художественный образ должен иметь свою логическую, «понятийную» интерпретацию, — само по себе не вызывает каких-либо сомнений. Если отказаться от чисто интуитивистского метода, то образ, создаваемый художником, следует считать принципиально адекватным системе понятий. Образ «формали-

¹ Шутка известного режиссера Н. П. Акимова, отнюдь не безобидная: «Если бы наряду с «точными науками» у нас была узаконена область «неточных наук», первое место в ней по праву заняла бы эстетика». См. сб. «Смех — дело серьезное», М., «Советский писатель», 1963, стр. 510.

зуюм», бн так или иначе переводится на язык понятийного мышления. Но почему возможны — и, по-видимому, теоретически допустимы — несколько интерпретаций одного и того же образа (произведения искусства в целом), когда хорошо известно, что истинное, адекватное отражение объекта — одно и только одно? Это не простой вопрос, и его исследованию посвящена обширная литература. Однако многое и сейчас остается неясным. Во всяком случае, дать то или иное «прочтение» литературного образа значительно легче, чем выявить природу самого понятия литературной оценки.

Обратимся к фактам¹. На страницах печати немало споров разгорелось вокруг повести В. Семина «Семеро в одном доме»². Меньше откликов получила новая повесть В. Тендрякова «Поденка — век короткий»³, однако и она принадлежит к разряду «интересных, но спорных». Как оценивает повесть В. Семина критик Ю. Лукин, явствует из названия рецензии: «Лишь видимость правды»⁴. В рецензии говорится, что герои повести пассивны, неинтересны, хотя на первый взгляд производят впечатление хороших людей. И жизнь они ведут бессодержательную — скорее даже «не жизнь, а существование». Единственное чувство, которое способны пробудить в людях Виктор, Ирка, Женька и другие обитатели «окраины», — жалость. Чувство унижительное, недостойное нашего современника, противное жизнеутверждающему пафосу искусства социалистического реализма, горьковским традициям. «Правда, — заключает критик, — не терпит нарочитости. А судьбы и интересы героев повести все как на подбор... Похоже, что они все неудачники, что они слепы для прекрасного, глухи к искусству, а то даже — к очень простым, естественным для человека эмоциям». Вполне определена собственная позиция Ю. Лукина: он соотносит художественный образ, произведение искусства с «действительностью», выступающей в сознании как объективная истина, как «правда» и отнюдь не «безысходная».

В. Фоменко также апеллирует к «действительности», к «правде жизни», однако, говоря о повести В. Семина, приходит к прямо противоположному заключению. Критик пишет: «Мы

¹ Поскольку внимание сосредоточивается на оценках, интерпретациях, особый интерес представляют произведения последнего времени, вызвавшие разногласия.

² В. Се м и н, Семеро в одном доме. — «Новый мир», 1965, № 6.

³ В. Т е н д р я к о в, Поденка — век короткий. — «Новый мир», 1965, № 5.

⁴ Ю. Лу к и н, Лишь видимость правды. — «Правда», 1965, 11 августа.

многое уже упустили, зажмуривая глаза на безобразия, портящие картину литературно-штампованного благополучия»¹. Затем следует перечисление этих «безобразий», открытых писателем: пьянство, душевная апатия, отсталость, наконец, дикое убийство. Критик не склонен идеализировать героев повести — и в этом смыкается с Ю. Лукиным. Различно «лишь» понимание конкретной связи между художественным образом и действительностью. Если Ю. Лукин квалифицирует повесть В. Семина как «искажение» жизни нашего общества, как «видимость правды», то, по В. Фоменко, все изображенное писателем «происходит в наши дни» и «Семина, описывая эти улицы, говорит правду». Соответственно, пафос повести — не в снижении идейно-художественных ценностей, а в «борьбе за улучшение нашей действительности».

Другие критики больше говорят об «образной системе» новых произведений. По мнению В. Оскоцкого, Вл. Воронова, такого рода «система» в известном смысле автономна, ей присущи некие имманентные специфические законы, в частности, законы обобщения, индивидуализации. Отсюда следствие: понятие «художественной правды», возникающее теперь, не может быть строго тождественным «правде» как таковой. Исходя из этого В. Оскоцкий считает, что механический перенос положительного «из жизни» в повесть вряд ли оправдан. «Нет, не в том дело, — читаем мы, — что не выведены в повести герои, которые могли бы изустно опровергнуть «уличный моральный кодекс». Назидающее витийство бывает часто сродни тому самому «литературно-штампованному благополучию», подспудную полемику с которым уловил в повести В. Фоменко»². Однако когда дело дошло до истолкования собственно «образной системы» с ее «имманентными» законами, возникло новое расхождение во мнениях. Какая смысловая нагрузка лежит на образе рассказчика, на Викторе? Правомерно считать его частным персонажем или он «представляет» самого писателя, поскольку повествование идет от первого лица — ответ рецензента достаточно четок. В. Оскоцкий попросту отождествляет рассказчика и автора, когда говорит о «стороннем оке наблюдателя» (это Виктор) и «беспристрастной бытописи» (писатель). «Но как осторожен герой-рассказчик именно в действии, как робок во всем, что

¹ В. Фоменко, Люди с окраины.— «Литературная газета», 1965, 31 июля.

² В. Оскоцкий, Что может человек? — «Литературная газета», 1965, 5 августа.

требует от него личного вмешательства, активного приложения его духовных сил!»¹ — это критический упрек как бы сам собой адресуется писателю... Но есть иная, прямо противоположная точка зрения. «Дело не в том, — заявляет Вл. Воронов, — требовать или не требовать от газетчика Виктора, чтобы он разбирался во всем происходящем, чтобы он улаживал конфликты и боролся с «окраиной». Характер Виктора не таков...»² Акцент критика на индивидуальности персонажа предоставляет последнему несомненно больше самостоятельности. Кажется странным лишь то, что, оправдывая фактически «стороннее око наблюдателя», Вл. Воронов, как и его предшественник, исходит из «внутренней логики» повествования...

Мнения критиков не совпадают и в оценках отдельных характеров. Тот же В. Оскоцкий считает «эволюцию» рассказчика (сиречь автора) от «созерцания» к «поэтизации» окраины неправомерной. Персонажи так ничтожны, что не стоят доброго слова. Напротив, В. Фоменко и некоторые другие указывают на «доброту», природную мягкость семинских персонажей: хоть со «щербинкой», но в общем-то «хорошие люди». Теперь позиция рассказчика уже не выглядит моральным падением... И даже когда речь идет об образе Мули — всеми признанной удаче писателя, — мы снова сталкиваемся с «разночтениями»: одни в восторге от этой «лихой святой бабы», другие (Вл. Воронов) находят, что ей «тесно в пределах авторского замысла», рассказчик «принижает ее своей снисходительностью...»

Что касается повести В. Тендрякова «Поденка — век короткий», то, судя по рецензиям, и здесь читателя ждет «развилочная» ситуация. Вот что говорит о главной героине, Насте Сыроегиной, критик Вл. Сурганов: «Перед нами очень интересный тип колхозной труженицы, начисто лишенной безответной покорности судьбе, ищущей, энергичной, действенной»³. И хотя рецензент «не мог» отделаться от «ощущения некоторой односторонности, неполноты картины», в целом повесть, по его мнению, заслуживает одобрения. Несколько иначе судят авторы рецензии «Не тот прицел, не та тенденция»⁴. Выступая от лица

¹ В. Оскоцкий, Что может человек? — «Литературная газета», 1965, 5 августа.

² Вл. Воронов, Окраина — не остров. — «Литературная газета», 1965, 14 августа.

³ В. Сурганов, Настя возвращается к людям. — «Литературная газета», 1965, 17 июля.

⁴ См.: Письмо читателей — «Не тот прицел, не та тенденция». О повести В. Тендрякова «Поденка — век короткий». — «Сельская жизнь», 1965, 17 августа.

«сельских интеллигентов», они считают нужным упрекнуть профессиональных критиков за то, что «в их статьях... нет самого главного — сопоставления написанного в повести с действительной жизнью». В пику, по-видимому, Вс. Сурганову, рецензенты подчеркивают свою открытую «незаинтересованность» в образе Насти Сыроегиной. Лишь один вопрос занимает их более всего: «Откуда взята эта отрешенная от мира сего, потерявшая во все и во всех веру озлобленная молодая женщина?» И, поскольку «добра у нас несравненно больше, чем зла», рецензенты требуют объяснить, «почему... автор заселил повесть только надломленными героями, оторвав их начисто от честных людей...». В ходе дальнейших рассуждений моральный облик писателя вырисовывается совсем четко. «Создается впечатление,— пишут критики,— что автор как бы сам стоит на позиции постороннего хихикающего Кешки, которому безразличны и судьба Насти Сыроегиной и дела колхоза». И, наконец, последний вопрос к писателю: «Зачем переносить личное, субъективное настроение в художественное произведение?» — вопрос, в котором нельзя не уловить оттенка грусти и искреннего сожаления...

Если отвлечься от своеобразия высказанных суждений, то остается некий абстракт, равно присущий им всем. Это сам принцип суждения, весьма несложный. Прежде всего, оценить — значит сопоставить «материал», фактуру повести с более широким понятием, предполагаемым в качестве устойчивого, «надежного» эталона. Мы видели, как одни критики соотносят произведения В. Семина, В. Тендрякова с понятием «действительности» и «правды жизни»; другие обращаются к «образной системе» повести, устанавливая органичность ее компоновки с последующей «выверкой» по эталону «действительности». Наряду с понятием «правды» возникает новое — «художественная правда», — учитывающее специфику искусства. Широко распространено понятие «авторской позиции», выводимой путем анализа из образной структуры и так или иначе соотносящейся с реальной личностью писателя. И, наконец, во всех суждениях незримо присутствует эталон «характера» как некоего устойчивого комплекса духовно-физических свойств. Это понятие опять-таки служит средством оценки того, что выражено писателем.

Имеется еще одна особенность принципа суждения по поводу литературного образа: всякая критическая оценка категорична, принимает значение императива. В самом деле, ни один из рецензентов не считает свою точку зрения условной, гипотетичной; напротив, каждый убежден, что изложенное им суждение — не просто приближение к истине, но сама истина. В этом

омысле нет никакой разницы, к примеру, между рецензией В. Фоменко, открывшей обсуждение повести В. Семина на страницах «Литературной газеты», и заключительной статьей Вл. Воронова.

Категоричность литературной оценки позволяет сразу же провести аналогию с элементарной психической единицей — эмоцией: она также однозначна, «неразложима». И сходство это оказывается достаточно глубоким. Хорошо известно, что обычные, «непрофессиональные» оценки искусства редко основываются на анализе образа. Это суждения типа «нравится» — «не нравится», суждения простые, подчеркнута эмоциональные. Интересно, однако, что и профессиональные суждения принимают вид эмоций: какую бы сложную систему взглядов на искусство ни развивал критик, система эта более или менее целостна и «окрашена» единым эмоциональным тоном. Такова оценка повести В. Семина у Ю. Лукина и В. Фоменко: один отвергает ее начисто (всю, кроме, разве авторского таланта, «усугубляющего» недостатки повести), другой, напротив, говорит о «художественном откровении». И даже когда оценка двойственная (В. Оскоцкий, Вл. Воронов, Вс. Сурганов), нетрудно выделить основную интонацию, вполне сводимую к простейшей психической реакции.

Здесь-то и возникает проблема: нужно выявить принципиальное соотношение единичного и общего, чувственного и рационального, исторического и логического в процессе восприятия литературного произведения. В самом деле, когда критик оперирует тем или иным понятием-«эталонном»: «действительность вообще», «образная система вообще», «характер вообще» и т. п., то, строго говоря, он не может поручиться, что его, критика, представление о действительности, образной системе, характере вбирает в себя все множество уже выработанных и возможных определений. Казалось бы, характер семинской Мули ясен каждому; но мы видели, что характер нашей героини истолковывается по-разному. Значит, понятие «характера-эталона», из которого исходят все без исключения критики, само по себе неопределенно и допускает «разночтения». Стоит ли говорить, насколько осложняется анализ, если поставить образ Мули в прямую связь с действительностью...

Кажется, выхода из этой расплывчатости нет: всюду абстракции, позволяющие лишь приблизительно верно, «на ощупь», ориентироваться в ситуации. Не случайно упомянутые рецензенты «сочувствуют» читателю, обреченному выискивать истину в мешанине разноречивых оценок...

Все это отдает парадоксом: однозначность оценки при неопределенности критериев... Тем не менее дело обстоит именно так — возникшее противоречие между субъективным и объективным разрешается достаточно последовательно.

Примечателен способ разрешения этого противоречия. Обнаруживается, что все богатство произведения искусства с его сложной образной структурой, многоплановостью, всякий раз своеобразной, с внутренней динамикой развития «сокращенно» выражается некоей итоговой оценкой, самой по себе простой, даже элементарной. Это — вывод, «логика», в которой зафиксировано что-то устойчивое и вместе с тем отсутствует многое из художественной ткани, из индивидуальной «истории» образа. Конечно, то или иное «итоговое» суждение возникает не безотносительно к объекту; однако ни одно из них не в состоянии воспроизвести той же повести В. Семина полностью. В оценках мы имеем дело с «реконструкцией» образа посредством абстрагирования.

Противоречие субъективного и объективного имеет своеобразную форму разрешения: оценочное суждение категорично, как эмоция, — хотя то, что предполагается в качестве содержания суждения, соотносимо лишь с более развитой ступенью психики мышлением. Прежде чем критик «выразил» свое отношение к повести, он проделал огромную работу, связанную с анализом, сравнением, выявлением смысла повести, ее образной специфики и т. п. Тем не менее даже его профессиональная оценка сводится в конечном счете к обиходному «нравится» — «не нравится».

Итак, богатство содержания повести, развернутое как сложный процесс, «сокращенно» выражается некоей суммарной оценкой; нечто соотносимое с областью развитого мышления заключено в категорически эмоциональную форму... Эта диалектика уже сама по себе трудно объяснима. Следует к тому же заметить, что подобное соотношение ничего не содержит от специфики художественного восприятия, хотя мы и исходили из суждений критиков. Ибо те немногие черты, которые были выделены путем отвлечения от особенностей литературных оценок, присущи всякому, то есть и «нехудожественному» восприятию.

Усвоение системы научных знаний, «реконструкция» образной структуры произведения искусства или, наконец, отражение объективной реальности как таковой — всюду имеет место противоречие субъективного и объективного, разрешающееся в форме «индивидуального», «категоричного» представления.

Поскольку это так, проблема литературной оценки должна рассматриваться в рамках общей — и именно материалистической — теории познания. И действительно, учение об абсолютной и относительной истине, разработанное классиками марксизма, в особенности В. И. Лениным, позволяет понять «механизм» критического суждения: ведь осознание того, что абсолютно адекватное отражение реальности остается лишь желаемым пределом, что в данный момент доступна лишь относительная истина — не является той помехой, которая исключала бы практическую деятельность, успешное освоение мира. И не та ли самая ситуация возникает, когда объектом восприятия оказывается такая весьма сложная «реальность», как произведение искусства?..

Мало, однако, установить связь между литературной оценкой и принципами теории познания. Ученый категоричен в своих суждениях, не претендуя на исчерпывающее знание; концепция, им развиваемая, может быть оригинальной; закон развития науки — борьба с шаблонами, догматизмом, творческий обмен мнениями. Тем же самым живет искусство: испытание временем выдерживают лишь подлинно оригинальные произведения. И все же где-то проходит трудно уловимая грань между наукой и искусством: давно принято считать, что момент субъективности, неповторимости имеет для искусства много большее значение, чем для науки. Индивидуальность ученого как бы «снимается» последующей, развитой концепцией, чего нельзя сказать столь решительно о художниках. Толстому и Эйнштейну предшествуют Гомер и Ньютон в качестве необходимых звеньев общей духовной культуры, но при прочих равных условиях абстрагироваться от облика творца «Илиады» и «Одиссеи» рискованнее, чем от личности создателя классической механики.

Сказанное так или иначе касается литературоведения и эстетики. Если борьба мнений — более или менее субъективных, относительных и тем не менее категоричных, «страстных» — общий закон развития культуры, то коль скоро речь идет о теории искусства, проблема соотношения субъективного и объективного усложняется. Здесь, в этой области, возникает особая задача выявления природы и обоснования субъективности. Иначе как можно согласиться с таким, например, заявлением: «Оценки литературоведческой науки не однозначны, и это объясняется самим ее предметом... Пушкинистов на свете много, но истинный пушкинист тот, кто дает нам «своего Пушкина». Для этого мало одних знаний, а также исследовательских навыков и способ-

ностей, которые необходимы всякому историку общественной мысли. Литературовед должен уметь *по-своему* прочесть Пушкина или Гоголя, Толстого или Чехова»¹. Очевидно, все это имеет самое непосредственное отношение к понятию литературной оценки, к спорам о произведениях В. Семина и В. Тендрякова. И именно поэтому, в интересах дальнейшего уяснения проблемы, необходим специальный экскурс в историю философской мысли и в смежную с эстетикой науку — психологию.

Диалектика чувственного и рационального как «ипостаси» субъективного и объективного по-разному осуществляется в зависимости от объекта восприятия. Удельный вес субъективности в литературной оценке настолько высок, что, кажется, возникает действительная потребность узаконить «неоднозначность» в качестве общего принципа литературной теории («Пушкин по-своему»).

Издавна говорят о «свободе искусства», об «автономности» художественного образа, якобы принципиально не соотносимого с наукой, с реальностью. Нередко такого рода самостоятельность искусства оспаривается, причем вполне радикально: художник якобы должен уступить место ученому, и хотя известно, что стремление представить связь между наукой, искусством, моралью и т. д. в виде иерархии присуще, как правило, идеализму, поучительной оказывается природа этой спекуляции. Как бы то ни было, вопрос о субъективности, о специфике литературной оценки внутренне связан с другим, более широким — с вопросом об исторических судьбах искусства в целом или его жанров в особенности.

Хорошо известно высказывание В. И. Ленина о том, что ощущения — не перегородка, а «непосредственная связь сознания с внешним миром»², направленное против кантовского агностицизма. Интересно, однако, выяснить: почему могла возникнуть сама идея «принципиальной перегородки»? В этом случае пришлось бы учитывать два обстоятельства:

а) агностическая концепция, исключая познание «мира самого по себе», не помешала Канту разработать достаточно стройную философскую систему, удовлетворяющую определенным интересам практической деятельности. Все, что сказано

¹ Б. Бурсов, Читая нас самих. — «Литературная газета», 1965, 24 августа.

² В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 18, стр. 46.

философом о «мире для нас», — сказано категорично, без тени сомнения;

б) скепсис Кант считает «привилегией» одной из форм общественного сознания — науки. Поскольку жизнедеятельность человека шире умения оперировать «чистыми» логическими понятиями, «колебания», сомнения не универсальны.

Вот это важно заметить: противоречия, антиномии соотносятся с разумом, якобы принципиально неспособным разрешить их. Именно разуму, «очищенному» от субъективных притязаний, открывается безграничность бытия; но именно теперь обнаруживаются границы «чистой мысли»: с равным основанием разум может оправдать или опровергнуть самые кардинальные принципы. И если антиномии все-таки разрешаются, то в иной, практико-духовной сфере деятельности. Перед верующим или эстетически чувствующим человеком уже нет принципиальных затруднений; его сознанию чужды «раздвоенность» и агностический скепсис...

Значит ли это, что художник или верующий освободились от субъективности, свойственной ученому, — на это Кант не дает четкого ответа. Скорее, нет, ибо Кант знает, что религиозные представления распространены преимущественно на низшей ступени культурного развития, и они, следовательно, по своей природе более субъективны, чем научное мировоззрение. Не случайно Кант пытался приблизить свою рациональную теологию к уровню современного ему мышления, стремясь очистить веру от фетишизма, от элементов слепого поклонения. Но верующий и художник имеют перед ученым одно преимущество: они как бы «непосредственно» сближаются с чем-то потусторонним и значительным, причем сближаются настолько, что вправе считать свое отношение к этой реальности («мир сам по себе», точнее — осознание границы между «я» и «не-я» теперь исчезло) «незаинтересованным», объективным. В «Критике практического разума», в «Критике способности суждения» Кант как раз и указывает способ разрешения противоречий, из которых бессилён выйти «чистый разум». Религия, искусство существуют потому, что, по мнению философа, они призваны служить связующим звеном, «мостиком» между теорией и практикой, знанием и незнанием, в конечном счете между «миром самим по себе» и «миром для нас».

Даже если человек успел вкусить от «древа познания» и обнаружил бездну загадок, которых не в силах решить, это не мешает ему быть практически деятельным. Отсюда рассуждение философа: осознанная, «свободная» деятельность человека не

обязательно требует развитого, научного мышления или «наивно-реалистического» взгляда на мир, присущего любому человеку. Религия и искусство — это не просто средства, с помощью которых мышление выходит из затруднений. Религиозное представление, художественный образ «самостоятельны» настолько, что как бы замещают систему научных понятий, являются эквивалентом достоверного знания, практически необходимого для жизнедеятельности. Именно это обстоятельство позволило Канту говорить об «автономности» искусства, об «имманентных» критериях, исключающих сопоставление искусства с реальностью, с наукой. Отсюда известный принцип художественного творчества: «целесообразное без цели», выдвинутый философом и утрированный его последователями до теории «искусства для искусства».

Переход от науки к «субъективно-практическим» формам общественного сознания завершился у Канта «очищением» искусства от «преходящих» интересов и вместе с тем абсолютизацией права художника и, соответственно, критика на «свое» видение. Но таким образом мы не можем выйти из известного затруднения: где граница допустимой субъективности искусства, насколько вообще правомерно противопоставление науки и искусства? Оригинальное решение этого вопроса дал Гегель.

Прежде чем устанавливать какие-либо границы религии, науки, искусства, нужно выяснить, возможна ли «абсолютная» форма духа, адекватная действительности и не оставляющая возможности для дуалистических колебаний — так рассуждает Гегель. Ответ его хорошо известен: да, абсолютная форма есть. Это — мышление, выраженное понятиями.

Такая постановка вопроса имела свои особые последствия. Прежде всего Гегель отверг кантовский агностицизм: философ считает, что нет таких противоречий, которые разум не мог бы разрешить; противоречие имманентно содержит не только возможность, но и способ его разрешения. Иное дело, что «разум» оказывается более или менее субъективным и в силу этого неспособным в данный момент выразить противоречие достаточно полно. Лишь постольку оправдан агностицизм Канта, которого философ упрекает в «чрезмерной субъективности», «недиалектичности» и т. п.

Если найдена «абсолютная» форма духа, тождественная действительности, то вся история природы, общества и собственно мышления должна предстать более или менее «оразумленной», упорядоченной. Суть исторического процесса, по Гегелю, как раз и составляет развитие «идеи». Факты, события, эконо-

мические интересы, политическая борьба — все это лишь «проявления» духа, пробивающегося сквозь кору «косной материи». Идея развивается по внутренней необходимости, закономерно, диалектически.

Нетрудно понять, какое место отведено в гегелевской системе искусству. Со всей присущей ему последовательностью философ заявляет: «Никакой Гомер, Софокл и т. д., никакой Данте, Ариосто или Шекспир не могут снова появиться в наше время»¹. «Последней» формой искусства Гегель считает так называемую «романтическую», особенность которой заключается в разложении формы: то, что художник хочет выразить, оказывается «чрезмерным» для образной системы и требует адекватного — именно понятийного — способа выражения. Искусство уступает место религии с ее отвлеченными представлениями о боге и, наконец, философии как «науке наук».

Нельзя не отдать предпочтение Гегелю, когда он, в отличие от Канта, связывая искусство с познанием действительности, говорит об «образном мышлении». Как известно, эта идея оказалась чрезвычайно плодотворной для теории реализма, начиная с Белинского. Исключительно важен также принцип историзма, с позиции которого искусство рассматривается философом в связях и опосредованиях, в процессе становления и развития. Сомнительной кажется «лишь» идея «сумерек искусства». Даже если учесть все сказанное Гегелем об «объективной» основе искусства, связываемой им с мышлением как «абсолютной» формой духа, даже осознавая, что Гегель противился логике своих рассуждений, когда обстоятельнейшим образом анализировал историю художественной культуры, доказывая «правомочность» различных направлений искусства, — следует помнить, что «образное мышление», по мнению философа, «неполноценно», оно значительно уступает мышлению «чистому», понятийному. Да, греки поклонялись красоте как божеству, их мировоззрение было «поэтическим», чего нельзя сказать о «трезвом» буржуа. Но это свидетельствует, по мнению Гегеля, лишь о «детстве человеческого рода»...

Итак, снова речь идет о субъективности искусства, хотя и истолкованной весьма своеобразно. У Канта художественное творение автономно; участь «низшей ступени» перед наукой не грозит искусству «сумерками» даже в современных условиях. Именно прозаичность буржуазного общества должна послужить

¹ Гегель, Лекции по эстетике. — Сочинения, т. XIII, М., Соцэкгиз, 1940, стр. 168.

стимулом для выработки особого мировоззрения — целостного, «неутилитарного»¹. Гегель, напротив, решительно отвергает всякие абстрактные рассуждения о «чистом», «незаинтересованном» отношении к действительности. В гегелевской системе искусство, вообще формы общественного сознания, «отягощенные чувственностью», лишаются самостоятельности, которой их наделил Кант. Во всяком случае, они не могут быть «эквивалентом» мышления. Лишь философия, причем на определенной, высшей ступени своего развития, претендует на подлинную объективность; лишь «наука наук» становится мировоззрением, адекватным действительности.

Гегель сознательно стремился выработать целостную, внутренне непротиворечивую систему взглядов, свободную от дуалистических и агностических тенденций кантовской философии. Противник субъективизма, он не мог признать за искусством права на автономность, на независимое от знания (то есть от хода действительности) существование. Если за пределами образа остается нечто неизвестное (кантовский «мир сам по себе»), «дух» не должен успокаиваться: освобождаясь от «чувственности», он идет к «абсолютному» знанию.

Но, по существу, Гегель не разрешил проблемы, с которой столкнулся его великий предшественник. Философия претендует на «абсолютное» значение, а между тем она далеко не тождественна действительности, остающейся в качестве объективной реальности за пределами сознания и несомненно превосходящей любую «науку наук» богатством содержания. И если сумма сведений, изложенных в гегелевской энциклопедии, «абсолютна», то все, что не вошло в нее, есть не что иное, как тот же кантовский «мир сам по себе». Следовательно, в том и другом случае мы сталкиваемся с абсолютизацией форм общественного сознания — искусства или науки — вопреки действительности, по крайней мере неопределенной. Уже поэтому нельзя считать оправданным суровый приговор Гегеля в адрес искусства, его концепцию «сумерек поэзии».

Главный порок гегелевской эстетики обусловлен идеализмом, который отождествляет процесс познания, духовного освоения действительности с развитием самой объективной реальности, отдавая при этом приоритет духовному началу. В самом деле, если за исходный пункт взять понятие, то вся история предстанет как ретроспективно воспроизведенная «биография»

¹ Так думали и немецкие романтики Новалис, Авг. Шлегель и другие, предсказывая яркий расцвет искусства.

этого понятия, начиная с «низших ступеней». Иначе говоря, уже исходная посылка исключает самостоятельное бытие искусства, ибо всякий «чувственный» облик мысли должен «сгореть» как нечто мимолетное. Что касается эстетики Канта, его учения об «автономном» характере искусства, выполняющего функции «мостика» к трансцендентному миру, то здесь сказываются, с одной стороны, специфика субъективного идеализма, не порывающего с «чувственностью», которую он может абсолютизировать; с другой — тенденция к материализму, выражаемая понятием «мира самого по себе» — якобы непознаваемого, но существующего независимо от сознания.

Мы видели, Кант и Гегель отгораживаются от действительности искусством или наукой — формами сознания, приобретающими абсолютное значение. Но не такова ли логика рассуждений вышеупомянутых критиков по поводу произведений В. Семина и В. Тендрякова — если, разумеется, отвлечься от гносеологического аспекта? Их оценки вполне категоричны, они как бы «абсолютны» — и это несмотря на то, что «реальность», с которой оценки соотносятся (жизнь, образная структура, характеры), неизмеримо широка и, как всякая «открытая» система, не укладывается в то или иное представление. Как бы то ни было, факт абсолютизации этих представлений нуждается в дополнительном объяснении, тем более что отголоски концепций, разработанных представителями классического идеализма, — вообще явление довольно распространенное.

«Наука и политика, — писал И. Беспалов, — отвечают на вопросы «что есть» и «что делать» в различных областях жизни скорее, чем литература сумеет эти вопросы отметить, нередко точнее, чем это может сделать литература». А С. Третьяков добавляет: «Еще немного, и писателю по «учительской» линии уже нечего будет делать; человек науки, человек техники, инженер, организатор материи и общества становится на том месте, где недавно еще виднелась макушка последнего «учителя жизни»¹. Это рассуждение — в духе известной «лефовской» программы. Антихудожественная направленность программы столь откровенна, что уже в двадцатые годы, когда еще в полный голос давали о себе знать вульгаризаторство и механицизм, лефовские «загибы» подверглись суровому осуждению. Лишь поскольку «лефы» отстаивали право художника быть публичным, «митинговым», они заслуживают внимания в наши дни. Именно потому высоко оценивается пропаганда очерка

¹ См. «На литературном посту», 1929, № 21—22, стр. 26.

С. Третьяковым и тем более новаторская поэзия Маяковского. Кстати, выдающееся творчество Маяковского как раз и подтвердило узость лефовской программы. И все-таки сама постановка вопроса о «литературе факта», о «красном Толстом-хроникере», порывающем связь с великим предшественником, «учителем жизни», не так уж случайна. Надо учесть и то, что цитируемые выше С. Третьяков, И. Беспалов весьма далеки от гегелевского идеализма...

Фигура «инженера-организатора», приходящего «на смену» художнику, оказалась вполне реальной. Мало ли жарких словесных баталий, «полемических красот» породило, например, известное заявление инженера Полетаева: «Искусство исчерпало свои ресурсы, уступив место науке!» Любопытно, что автор заявления настолько убежден в его неопровержимости, что не считает нужным развивать какую-либо аргументацию. Он просто исходит из определения искусства как «образного мышления», но, в отличие от идеологов прошлого века, в частности Белинского, считает образность принципиальным недостатком искусства. И следует заметить, что хотя страсти вокруг «космической ветки сирени» ныне поулеглись, спор «физиков» и «лириков» далеко не закончен. Свидетельством тому — огромная исследовательская литература, посвященная теме «наука и искусство»...

Жива, как видим, гегелевская концепция «сумерек искусства». Но и «романтические» иллюзии — не редкость. Ныне на Западе стало как раз модой отстаивать право искусства на «мифотворчество»¹. Высказывания многих теоретиков — Л. Леви-Брюля, Э. Фромма, Ж.-П. Сартра, — художественные концепции Д. Джойса, Ф. Кафки, С. Беккета при всем различии сходны в определении: «миф» — это «наивно-целостное» мировоззрение, исключаящее анализ, рефлексию. Искусство имеет ту же природу, что и «миф»; образная система — это особая, ни с чем не сопоставимая реальность. Отсюда практическая программа: поскольку художнику якобы нет нужды «отражать» мир с его противоречиями и «неясностями», искусство берет на себя функцию «организации внутреннего мира», добываясь «гармонии» чувств и мыслей.

В нашей литературе не случайно обличение модернизма все более уступает место анализу «массовой культуры». Оказалось, что в последние годы претенциозные абстрактные полотна зна-

¹ См. об этом статью: Д. Затонский, Искусство и миф. — «Иностранная литература», 1965, № 6, стр. 188—200.

чительно утратили кредит, тем более что они с самого начала были рассчитаны — как это ни парадоксально — лишь на «интеллигентного» потребителя. «Мода» не может быть долговечной, если она требует полного отказа от привычных представлений, от чувства реальности. И то, что составляет ежедневную духовную пищу широких масс на Западе, — не столь крикливо и «необыкновенно», как «живопись» Сальвадора Дали. Однако это вовсе не значит, что речь идет о чем-то идеологически безобидном. Скорее, наоборот. Еще Фрейд связывал воедино импульсивность невротика, алогизм ребенка, «мифологичность» дикаря и так называемую «психологию масс». При этом он позволял высказывать искренние сожаления по поводу этой «социальной психики», «Massenseele», столь «легковерной», «примитивной», «подверженной влияниям» и т. п. Нынешние заправилы духовного бизнеса не столь сентиментальны. Они намеренно делают все, чтобы «узаконить» примитив, привить сознанию трудящихся отвращение к подлинной культуре, заполняя образовавшийся вакуум самой низкопробной продукцией.

Политика оглуления масс всегда вызывала протест со стороны прогрессивных деятелей. Это подтвердил и недавно проходивший в Бледе (Югославия) международный конгресс писателей. Выступивший с докладом известный американский драматург А. Миллер перечислил основные «массовые средства коммуникации» («mm», massenmedien, «massmedia»), характерные для наших дней. Это кино, телевидение и радио, продукция которых конкурирует с художественной литературой, причем столь успешно, что А. Миллер счел возможным говорить даже о «кризисе» западной литературы как жанра¹. Зрелище, «успокаивающее», как наркотик, и еще более эфемерное (например, «блистательные» победы «супермена»); зрелище, исключющее размышления над социально-нравственными проблемами, рассчитанное на самые непритязательные потребности, — такова реализация теории «мифотворчества». И хотя художественная культура нынешнего буржуазного общества не сводится к «massmedia», для нас важно, что примитивный миф может стать эквивалентом культуры, знания.

Проблема соотношения науки и искусства, знания и наслаждения, истины и красоты ныне не менее актуальна, чем во времена Канта и Гегеля. Так же как раньше, искусство стоит перед дилеммой: или оно теряет самостоятельность, превращаясь

¹ См.: А. Сурков, Г. Брейтбурд, Культура и стандарты. — «Литературная газета», 1965, 5 августа.

в придаток науки («лефы», современные гонители «лирики»), или же оно должно начисто порвать с познанием, сохраняя себя в качестве иррациональной формы (концепция «мифотворчества»). И сколь бы ни было сильным стремление к компромиссным решениям (вместо «или—или» признать «сосуществование» науки и искусства), факты требуют более трезвой оценки. На наш взгляд, искусству социалистического реализма не угрожает «мифотворческая» волна. Этого, однако, нельзя сказать о другой крайности, о концепции «сумерек искусства». Успехи современной науки столь ошеломляющи, что представление о «лириках в загоне», как бы его ни оценивать, рискует остаться непоколебимым.

Можно, конечно, сослаться на «примат» объективной реальности, лишь «частично», с приблизительной полнотой воспроизводимой сознанием человека. С этой точки зрения проблема науки и искусства как «конкурирующих» форм сознания, из которых одна обладает якобы «абсолютной» достоверностью, в то время как вторая обречена иллюстрировать известное,— есть нечто ошибочное. Перед неисчерпаемостью действительности наука и искусство уравниваются.

И все-таки, когда речь идет о «рационалистических» тенденциях, необходимы новые аргументы.

Дело в том, что духовная культура, при всей ее «вторичности», обладает относительной самостоятельностью, позволяющей рассматривать ее как особую реальность. Образование современного человека идет не столько за счет непосредственного освоения природы, сколько за счет опыта, накопленного обществом и сконцентрированного в наиболее «экономной» — теоретической форме. Соотношение индивидуального и социального опыта изменилось теперь настолько, что его можно было бы представить так: не столько сознание личности включается в историю, сколько сама история (то есть прошлое) составляет содержание индивидуального сознания. Именно это обстоятельство и поясняет, почему, например, стала возможна рационалистическая система идеализма Гегеля. Поскольку философ мыслит диалектику лишь как «разность» между исходным пунктом и результатом мышления, для «проявления» законов диалектики необходим достаточно большой промежуток, заполненный «опосредованиями» и именуемый собственно историей индивидуального и общественного сознания. Гегелевская диалектика, следовательно, предполагает иллюзию «абсолютного знания»; иллюзию, возникающую как определенная спекуляция на процессе — и прогрессе — познания, как преувеличение результативного момента.

позволяющее «ретроспективно» изобразить соотношение форм общественного сознания в виде иерархии, завершающейся наукой.

Рост удельного веса науки в общем балансе духовной культуры выдвигает перед эстетикой социалистического реализма непростые задачи. Прежде всего необходимо показать, что не только в XIX веке искусство было «учебником жизни»: свою важнейшую познавательную функцию искусство сохраняет поныне. Поэтому оно не может быть изолировано ни от действительности, ни от научного знания. Искусство по-прежнему философично, несводимо к регистрации «факта» или к чисто зрелищной иллюзии. Во-вторых, важно подчеркнуть, что при всем том искусство не есть простая иллюстрация положений науки, что оно сохраняет свою относительную самостоятельность и ныне. Обе эти задачи «традиционны» для реализма настолько, что как таковые не представляют особого интереса. Новое, «современное» заключается именно в том, что искусство должно отстаивать свое право быть «учебником жизни» в более сложных условиях, когда особенно велик риск превратить художественный образ в «миф» или в «иллюстрацию». Очевидно, искусство должно стать более активным. И «самостоятельным».

Казалось бы, что общего между высказываниями того или иного критика по поводу повести «Поденка — век короткий» и гегелевской концепцией «сумерек искусства», органически входящей в сложнейшую систему философских взглядов? Существует ли связь между такими явлениями, как спор «физиков» и «лириков» по поводу «ветки сирени», лефовская филиппика в адрес «традиционного» искусства, идеология «мифотворчества» и эстетические взгляды немецкого идеалиста Канта? И, наконец, имеет ли все это отношение к «частному» понятию литературной оценки?

Сомнительной представляется уже самая возможность сопоставления столь разнородного материала — тем более что трудно предвидеть итог этого сопоставления: действительно, теория «сумерек искусства» Гегеля и чванство современного «гонителя лирики», не подозревающего о существовании подобной теории, имеют мало общего.

И все же сравнение «несравнимого» возможно. Дело в том, что, идет ли борьба между рецензентами за право дать «свою», «единственно верную» интерпретацию художественного образа, или мы сталкиваемся с понятием «абсолютных» форм —

будь то наука, искусство или «миф», — всюду имеет место диалектика субъективного и объективного в восприятии. Эта диалектика всякий раз своеобразна, поскольку понятие «объективного» может принимать различный смысл («действительность» как таковая, «образная система», «наука наук» и т. д.).

Однако внутренняя «механика» восприятия остается неизменной: в качестве «итога» возникает весьма определенное, категоричное и эмоциональное представление: видение «по-своему» (писателя, критика). Но это как раз и означает, что соображения общего порядка должны уступить место анализу восприятия как психологического явления. Как это ни парадоксально, эстетика не может обосновать социальную необходимость искусства, игнорируя психологический — заведомо простой, даже элементарный, фактор.

Когда говорят об «утопленных» чувствах, о «рассудочности» современного духовного склада и, соответственно, об «изживании» искусства с его образностью, то молчаливо исходят из одной, с точки зрения психологии ложной посылки, будто лишь разум, система понятий позволяет ориентироваться практически однозначно, с ограничением «ненужных» степеней свободы. Но когда практическая деятельность связывается только со знанием в собственном смысле слова, то возникает «проблема» эмоций: если знание об объекте (включая «ассоциативное») полностью отсутствует, то эмоция не может возникнуть; если же знание достигнуто, то эмоция не нужна. Мы уже видели, что именно так стоит вопрос у Гегеля: эмоция, а также искусство, поскольку оно эмоционально, суть исторически преходящие формы, «излишние» там, где достигнута абсолютная истина. А если знание неполно, если оно не «абсолютно»? Классики марксизма выявили порок Гегеля — противопоставление метода и системы. Ложной оказалась сама идея «абсолютного» знания, принявшего вид косной идеалистической системы, несовместимой с диалектикой развития. Переводя положения Маркса и Энгельса о «рациональном зерне» гегелевского учения на язык психологии, можно сказать, что диалектика — не что иное, как вариант «неполного знания», и это представляется особенно важным.

В последнее время получает широкое распространение, «информационная теория эмоций», позволяющая, на наш взгляд, разрешить многие вопросы, связанные с понятием литературной оценки. Один из авторитетных сторонников этого направления, П. Симонов, так характеризует эмоции: «Эмоции представляют специальный нервный аппарат, сформировавшийся на протяже-

нии миллионов лет эволюции органического мира. Назначение этого аппарата — срочная компенсация недостатка сведений, необходимых для целенаправленного поведения»¹. Ощущения радости, страха, огорчения — то, что кажется случайным спутником победоносно шествующего знания, — автор без обиняков соотносит с самыми что ни на есть стабильными компонентами человеческой психики, такими, как «специальный нервный аппарат», насчитывающий «миллионы лет». Эмоции — необходимое звено эволюции органического мира; они имеют принципиальное значение для столь жизненно важных отправления, как познание и целесообразная деятельность.

Но, быть может, это определение справедливо лишь для низших ступеней культурного развития, когда собственно социальные отношения не были достаточно развиты? Иначе говоря, сохраняют ли эмоции свое значение в современный «интеллектуальный» век? Ответ П. Симонова недвусмыслен: функция эмоций осталась неизменной. Эмоции потому и смогли приобрести прочность «естественных», психофизиологических факторов, что они призваны удовлетворять некие «незыблемые» потребности. Дело в том, что без эмоций вообще немислима ориентировочная деятельность — и именно потому, что никакой научный прогресс не в состоянии преодолеть дефицит информации. «Сущность информационной концепции эмоций, — пишет П. Симонов, — можно представить в виде количественной формулы $\mathcal{E} = \Pi(N - C)$, где \mathcal{E} — эмоция, Π — потребность, N — информация, прогностически необходимая для удовлетворения данной потребности, а C — существующая наличная информация, которая может быть использована для организации целенаправленных действий»².

«Информационная» теория допускает четыре варианта, различающихся местом эмоций в процессе практически-духовного освоения действительности:

- а) эмоции нет, если нет потребности ($\mathcal{E} = 0$ при $\Pi = 0$);
- б) если система (человек) вполне информирована, то, хотя потребность имеется, эмоция или отсутствует, или она резко ослаблена ($\mathcal{E} = 0$ при $N = C$). Образцом такой «внеэмоциональной» системы является динамический стереотип, охарактеризованный академиком И. Павловым;
- в) эмоция максимальна, если потребность (цель) имеется, но необходимой информации нет (\mathcal{E} максимальная при $C = 0$). Соответственно сила эмоционального переживания в известных

¹ П. Симонов, Что такое эмоция? — «Наука и жизнь», 1965, № 5, стр. 64.

² Там же.

пределах обратно пропорциональна имеющемуся количеству информации;

г) если информация превышает прогностически необходимую (при S больше H), то эмоция меняет свой знак. Так, отрицательная эмоция вытесняется положительной.

Изложенная здесь схема, с ее «кибернетической» терминологией, нуждается в пояснениях. Прежде всего эмоция не есть акт «мгновенной», непосредственной передачи сигналов внешнего раздражителя. Являясь однозначной и простой по своей структуре, эмоция включена в общий процесс познания и потому сама должна рассматриваться как нечто «протекающее» и производное. Подтверждение тому: в одной и той же ситуации эмоция может быть и не быть или она характеризуется неодинаковой интенсивностью. Далее, эмоция — это активное состояние, возникающее как особая форма взаимодействия субъекта и объекта. Имеющаяся информация — а количество ее определяется сугубо индивидуальным опытом — и информация, объективно необходимая в данной ситуации, создают «разность потенциалов», сопровождающуюся эмоциональным переживанием. Поскольку ориентировочная, поведенческая деятельность протекает в условиях этого расхождения между субъективным и объективным, она всякий раз эмоционально «окрашена». Значит, эмоцию нельзя считать пассивно зеркальным снимком. Она предполагает акт сопоставлений, взаимодействия; она — результат.

Сказанного, однако, мало. Переход к собственно человеческим переживаниям требует выявить различие между эмоциями животного и человека. Известно, что ориентировочная деятельность присуща высшим животным, и она также «сопровождается» эмоциями. Но на уровне человека взаимодействие субъекта и объекта становится «отношением», то есть выделением человека из «естественной жизни», осознанием своего места, самосознанием. Чем отличается восприятие обезьяны от человеческого восприятия — этот вопрос еще нуждается в дополнительной разработке. Пока же достаточно указания на «производность» эмоций от несомненно более высокой и собственно человеческой организации психики — от сознания (то есть «осознания»). Правда, следует заметить, что такого рода зависимость имеет свои особые последствия: поскольку эмоции человека как-то сходны с эмоциями животного и поскольку именно разум возвысил человека над «естественной жизнью», кажется, что переживания «второстепенны», исторически преходящи... Но все это говорит лишь о том, что необходимо выявить функ-

циональную роль эмоций в самом механизме познания. Да, человеческое поведение осознано и как таковое специфично. И если это «разумное» поведение все-таки сопровождается «переживанием», значит, то, что мы именуем «радостью», «страхом», «унынием» и т. д., действительно необходимо. Ибо, как уже отмечалось, эмоция — это компенсация недостающего знания, это практическое устранение дефицита информации, позволяющее человеку быть деятельным и в условиях неопределенной, исключаящей точный учет ситуации.

О природе эмоций ничего нельзя сказать, если предположить отсутствие потребности в знаниях. Подобный случай, однако, допустим лишь чисто условно; уже ориентировочная деятельность животного, сопровождаемая эмоцией, свидетельствует о потребности, в чем-то сходной с познавательной. Что же касается человека, то если он и может быть «равнодушным», то лишь к данному объекту, но отнюдь не к миру в целом. Природа эмоций скрыта и в том случае, если познавательная потребность уже удовлетворена. Всякий опытный, знающий свое дело человек — будь то столяр или литературный критик — работает «автоматически», без «переживаний», правда, при том неременном условии, что создаваемая им продукция стереотипна, повторяет известное.

«Переживание» возникает при недостатке информации, хотя эта утилитарная природа эмоций не всегда очевидна. Мечта, страсть в качестве атрибутов науки во всяком случае означают, что имеющееся знание в той или иной мере проблематично, субъективно. Поскольку же это знание обретает силу категорического суждения, оно по необходимости включает эмоциональный элемент. Чем беднее накопленный опыт, чем неопределеннее информация, тем большую величину имеет эмоция в качестве «компенсации» недостающего. И если учесть, что «абсолютные истины» вообще трудно достижимы, принципиально допустим вариант «чисто эмоционального» отношения к действительности. Правда, надо сказать, сила эмоций при этом не сводится механически к объему необходимой информации; она обусловлена также характером личности, общей культурой, особенностями объекта и т. д.

Роль эмоций исключительно высока в сфере практической деятельности. Известно, например, что означает смелое решение командира, принятое в нужный момент; оно коренным образом меняет картину боя, обеспечивает победу. А между тем решение это эмоционально. Более того, оно и объективно не может быть иным, поскольку возникла «волевая» ситуация, исход которой

не «моделируется». «Дефицит информации» тем более велик, что действия противника далеко не всегда логичны и как таковые не поддаются учету. Удивительно, однако, то, что при явной неопределенности ситуации решение все-таки принято, как если бы командир располагал всей необходимой информацией.

Конечно, в случае успеха можно установить, что принятое решение было «единственно правильным». Но это лишь означает, что в конечном («объективном», «разумном») результате от нас теперь скрыт самый процесс ориентировочной деятельности, необходимо включающий в себя эмоцию. Кстати, именно здесь может возникнуть иллюзия «мимолетности» чувственных форм и «абсолютного» знания. В действительности сигнал командира «в атаку» подан не ради одной «заразительности» и воодушевления. Практической необходимостью становится риск, а это требует «компенсации» знаний, ограничения множества степеней свободы. И именно эмоции позволяют человеку избежать, в частности, косной «правильности» счетных машин, обеспечить успех — «рассудку вопреки» — в условиях самой сложной ситуации. Беззащитный боец, нагнавший страху на десяток вражеских солдат, — этого не объяснить никакой «логикой».

В отличие от эмоции, возникающей как компенсация дефицита информации, эмоция, связанная с «избыточным» (для данной ситуации) знанием, не помогает понять ее собственную природу. Ибо в этом случае не возникает вопрос о происхождении переживаний. Сравнение имеющейся информации с прогностически необходимой, сравнение, составляющее самую «механику» восприятия, разрешается на этот раз лишь сменой эмоционального знака, вытеснением одного эмоционального состояния другим, противоположным. При этом следует заметить, что избыточная информация далеко не всегда вызывает положительную реакцию. Часто это информация, обнаруживающая именно недостаточность прежних знаний, что имеет свои особые эмоциональные «последствия».

Литературное произведение духовно, «идеально», но это не значит, что в качестве объекта восприятия оно «второстепенно» перед предметной реальностью. Даже ориентировочная деятельность животного включает реакцию не только на внешний предмет как таковой, но и рефлекс, имеющий источником идеальный образ этого предмета. Специфически человеческий способ восприятия, как мы знаем, заключается в реакции на слово, на «сигнал сигналов». Отсюда следует, что с точки зрения

психологии различие между эмоцией, связанной с отражением предметного мира, и эстетическим переживанием, рождающимся при чтении литературного произведения, принципиально; оно обусловлено лишь степенью сложности объекта восприятия.

Говоря об эмоциях, имеют в виду некий абстрактный, «усредненный» вариант реакции на внешний раздражитель «вообще». Эта реакция по необходимости проста, даже элементарна, и то, из чего складывается обычное практическое отношение к действительности, не является «системой». Это, скорее, сумма локальных, разрозненных «ответов» на «неупорядоченный» поток жизни. Произведение же искусства обладает четкой структурой, оно цельно, завершено и как таковое заранее рассчитано на более сложное, именно «систематизированное» восприятие. Это означает, что эмоция, возникающая как разность между «знанием» и «незнанием», теперь есть итог неизмеримо большего числа сопоставлений информации имеющейся и прогностически необходимой. Трудность, однако, в том, что язык эмоции, вообще итоговой оценки произведения искусства слишком беден: «нравится» — так говорят после съеденного яблока и по прочтении «Анны Карениной». Понятно, что подобная оценка может служить выражением высочайшей культуры восприятия, но также и полного отсутствия таковой.

Отсюда важнейшая задача всякой теории искусства, в частности эстетики и литературной критики, — быть предельно объективной, уметь «ретроспективно» восстановить, сделать более явным все то, что «снято» в итоговой оценке. Репродукция художественного произведения — органически стройного, живущего «внутренней» жизнью, динамичного, развивающегося — есть одновременно обнаружение способа организации материала, метода, определяющего характер восприятия. Этот метод не может быть чем-то внешним, поэтому итоговая оценка «нравится» должна сохранить в «снятом» виде и содержание и логику данного произведения искусства.

Если эмоция компенсирует знания, необходимые для практической деятельности, то эмоция относительно самостоятельна. Это так же верно, как и то, что информация никогда не может быть абсолютно исчерпывающей (диалектика абсолютной и относительной истины — «вечный» закон познания); как и то, что, несмотря на принципиальный «дефицит» знаний, целесообразная деятельность практически возможна. Художественный образ, поскольку он отличается от собственно научной истины, выполняет ту же компенсирующую функцию эмоций: это нечто основанное на знании, но обладающее самостоятельностью пове-

денческого стимула в условиях дефицита информации. Тем самым образ оказывается необходимым звеном в процессе познания действительности: образ предшествует «формализованному», результативному мышлению и он же служит средством критики устаревших понятий, указывает выход из неопределенности. Уже одно это обстоятельство опровергает идею «абсолютного» знания, достигаемого за счет искусства. Наука и искусство не могут противостоять друг другу; напротив, они неразрывно связаны, поскольку знание относительно и как таковое предполагает процесс дальнейшего освоения действительности, процесс, в котором «сплавлены» воедино образ и понятие, интуиция и мышление¹.

И то, что образ, как и эмоция, имеет поведенческое значение (эмоция служит познанию, но «чистой» «науки ради науки» тоже нет), определяет исключительно важную роль искусства в общественной жизни. Как всякая человеческая деятельность, искусство целесообразно, оно служит удовлетворению человеческих потребностей, однако «цель», реализуемая искусством в виде идеала, имеет особый характер: эстетический идеал как бы «непосредственно» обращен к человеку. Искусство по своей природе есть «человековедение». Благодаря структурной сложности и «завершенности» художественный образ, разумеется, более «самостоятелен», чем эмоция, что обеспечивает ему огромную силу воздействия, воздействия не только активного, но и многопланового. Образ универсален, в нем синтезируются нравственные, эстетические, познавательные идеи той или иной исторической эпохи — и это делает искусство общедоступным и социально значимым.

Далее, поскольку эмоция — отношение между субъектом и объектом, активный процесс «компенсации», то тем самым — и это особенно важно подчеркнуть — оправдана субъективность образа по отношению к науке. Всякое литературное произведение заранее «рассчитано» на то или иное субъективное восприятие: ведь даже самый сложный и «многозначный» образ, создаваемый писателем, обращен к «неустойчивым» чувствам читателя. Образ может приближаться к «истине», порой он предвосхищает научные открытия, содействуя углублению знаний совре-

¹ «Люди правы, когда, потрясенные тем, что на их глазах сделано больше, чем за всю прошлую историю, возносят хвалу науке своей эпохи. Они не правы, если думают, что это исключительная ситуация, характерная только для их времени» (К. Фейнберг, Обыкновенное и необычное. — «Новый мир», 1965, № 8, стр. 213).

менников о действительности, но это не сама истина, это всего лишь ее «эквивалент» — сложный, самостоятельный, «субъективный». С другой стороны, восприятие литературного образа «допускает» еще больший элемент субъективности, чем тот, на который «рассчитано» произведение искусства. Вот почему, собственно, и возникает тривиальное заблуждение относительно искусства: даже самый поверхностный его ценитель может быть искренне убежден (такова «компенсирующая» функция эмоций при дефиците информации!), что «проник» в довольно загадочный мир художника. Не случайно мастера художественного слова сетовали на «незащищенность» искусства от грубых посягательств, на его «ранимость», обусловленную общедоступностью. Действительно, «привилегия» искусства, открыто обращающегося ко всем людям, невзирая на различия, часто оборачивается для него страданием... Выход из этого противоречия один: воспитание культуры, позволяющей оценивать художественное произведение с предельной объективностью. Это в свою очередь предполагает свободный обмен мнениями, отказ от административного навязывания вкусов.

Еще одно следствие: если оправдана субъективность эмоций и образа, то неправомерно прямое отождествление «художественной правды» и истины (и тем более «правды жизни», как она представляется разным по своему уровню и мировоззрению людям). То, что мы вынуждены различать научную истину как адекватное отражение реальности и нечто, возникающее в качестве стимула практической деятельности в условиях дефицита информации, различать знание и «квазизнание», мышление и «образное» мышление, говорит именно против такого отождествления. Это вопрос принципиальной важности, и во все времена он принимал очень четкую форму: является ли художественный образ, искусство вообще, отражением объективной реальности или же его, искусства, относительная самостоятельность простирается столь далеко, что, говоря об образе, можно рассматривать его как «автономный» мир, несопоставимый с объективной реальностью? Другими словами, здесь мы приходим к проблеме «реализма — антиреализма».

Информационная концепция эмоций позволяет утверждать, что такое резкое противопоставление науки, искусства и действительности связано со многими исторически преходящими обстоятельствами, но оно имеет в качестве психологической подосновы субъективное заблуждение. Искусство «само по себе», рассматриваемое безотносительно к историческим факторам (насколько это вообще допустимо), есть не что иное, как особая

форма знания, обеспечивающая практически-духовную деятельность человека. Информация составляет «фундамент» искусства, если всякую духовную деятельность человека правомерно сводить в конечном счете к отражению объективной действительности, но эта информация предполагает реализацию тех или иных интересов, идеалов. Здесь, собственно, и возникает проблема специфики образа, искусства в целом. Как бы то ни было, но даже если не выходить за рамки «элементарной» психологии восприятия, можно вполне обоснованно утверждать, что искусство по своей природе не должно быть иллюстрацией научных положений, «переводом» общеизвестного на «популярный», образный язык и в то же время искусство — не роскошь. Вряд ли люди стали бы расходовать духовную энергию (тем более в древности) на художественное творчество, если бы они руководствовались лишь интересами «украшения» жизни, если бы искусство не было способом духовно-практического освоения действительности.

Мало, однако, сказать, что искусство «субъективно» как отражение реальности (тут оно сходно с наукой) и как специфическая форма познания (тут искусство отличается от науки, как «эмоция» от «разума»). Необходимо рассмотреть особого рода субъективность — «право» искусства на изображение социального зла, то есть «нежелательного» и в нашем обществе исторически преходящего явления. Не секрет, что изображение положительного идеала часто оказывается для художника камнем преткновения именно из-за поверхностного представления о процессе образного восприятия. Так, полагают, что эстетический идеал лишь тогда выражен в полную меру, когда исключается обличение пороков. Всякий же элемент критики якобы разрушает целостность идеала, превращает его в нечто «заземленное», ущербное. Об этом свидетельствуют, например, то и дело встречающиеся сетования литературных критиков по поводу «преувеличения теневых сторон», «очернительства». Конечно, «однопорядковое» сопереживание — факт известный: несчастье, обрушившееся на героя, вызывает ответное чувство сострадания, и мы радуемся победе любимого персонажа, как своей собственной. Верно и то, что красота и зло несовместимы. Но даже если свести художественное восприятие лишь к наслаждению красотой, трудно обойтись без сопоставления образа с иными критериями. Когда же образ намеренно рассматривается в связи с познанием, отражением действительности, то обнаруживается, что, вообще говоря, в искусстве нет механической «передачи чувств».

Какое дело критику до переживаний героини, живущей где-то в деревенской глуши по обычаям, далеким от того, что составляет колорит его, горожанина и интеллигента, повседневного времяпрепровождения. «Сами по себе» они не могут волновать его: «переживания» эти слишком личностны. Тем не менее критик без тени смущения становится в позу заинтересованного судьи. И вполне закономерно. Ибо критик соотносит образ со своим представлением, которое имеет для него значение объективной нормы и которое он отождествляет с собой. Не будь этого «я», читатель остался бы глух к самым «потрясающим» шедеврам искусства. И поскольку художественное восприятие — сложный, противоречивый процесс, поскольку здесь имеет место диалектика субъективного и объективного, не удивительно, что «жизнерадостное» повествование нередко навеивает скуку и, напротив, трагедия, в которой гибнут все до единого любимые герои, вселяет в нас чувство уверенности и духовного просветления.

С этим на первый взгляд странным явлением связан катарсис, споры о сущности которого идут поныне еще со времен Аристотеля. Античные трагики очень хорошо знали «очищающую» силу искусства. Как это ни парадоксально, трагедия была для них жизнеутверждением, и они умели вызывать светлое, оптимистическое настроение, обходясь без «положительных» героев, вводимых по принципу арифметической пропорции... Впрочем, о катарсисе знали не только служители муз. На перемене эмоционального знака основано религиозное учение о «страданиях, возвышающих дух». Если страдание уступает место радости и этот «механизм» восприятия срабатывает всякий раз при соблюдении определенных условий, то может возникнуть потребность «пережить» все заново. Для этого однажды пережитое должно быть исключительным, нестереотипным. Пост, добровольные вериги, на которые обрекают себя возжаждавшие религиозного «очищения духа», как раз и есть нечто из ряда выходящее по психологической нагрузке. Действительно, обычное состояние верующего — чередование эмоций, связанных с житейской практикой, психический «застой», не переходящий в «просветление». Уже поэтому религия неизбежно должна была взывать к «духовной чистоте», она вынуждена оперировать представлениями о божестве. И аскетизм, каким бы он ни казался противостественным, становился психологической потребностью человека...

Над этим стоит задуматься. Античная греческая идеология была вполне охранительной по своему общему духу. Именно из

этого общего умонастроения исходил Платон, когда открыто призывал запретить некоторые виды искусства, например поэзию Гомера, «разжигавшую», по его мнению, страсти, «расслабляющую» воинский дух. Любопытно, однако, что платоновский ригоризм не встретил ожидаемой поддержки, не стал официальной политикой в области искусства. И не случайно: «запретить» остроконфликтное искусство, изображающее сильных и своевольных персонажей, значило бы, кроме всего прочего, игнорировать сложную природу восприятия, значило бы свести взаимоотношения между поэтом и читателем, слушателем к механической «передаче чувств». Иное дело — как-то использовать катарсис. Если религиозное «укрошение плоти во имя торжества духа» — явление само по себе необычное — может стать искусственно поддерживаемой потребностью, то, по-видимому, и изображение буйных страстей, острых конфликтов на сцене не столь уж опасно. «Приобщившись» к вымышленной, «возвышенной» жизни богов и героев, — а мифология культивировалась вполне официально, — зритель идет домой — есть, браниться, ворчать... Небо и земля, поэзия и проза — вот амплитуда колебаний зрительского восприятия. И самая ужасная катастрофа, разразившаяся на сцене, не так уж «страшна» зрителю. Оставаясь вполне ordinary существом в реальной жизни, зритель испытывает вместе с тем чувство «сопричастности» к чему-то более яркому. Театр как раз и удовлетворит эту, теперь уже устойчивую, потребность в «очищении духа», и в этом смысле даже трагедия оказывается вполне совместимой с охранительными соображениями.

Искусство социалистического реализма ставит важнейшей своей целью правдивое изображение реальной жизни, и поэтому ему чужды спекуляции на психологии восприятия, уводящие читателя, зрителя от жизни в вымышленный мир религиозных представлений и мифологии. Но если возможен катарсис как мнимое разрешение противоречия и возникающее при этом чувство «просветления», то игнорировать закономерности художественного восприятия вообще было бы ошибкой. Это не случайно, что изображение «голубых» героев, «безупречных», неизменно побеждающих своего довольно примитивного противника не приносит ожидаемого успеха искусству. Эстетический идеал утверждается не только в прямолинейных сюжетах победы положительного героя, но и «косвенно», через систему сложных характеров и даже посредством изображения «ущербных» персонажей, переживающих страдания.

После всего сказанного можно было бы определить свое отношение к дискуссии по поводу повести В. Семина «Семеро в одном доме» и повести В. Тендрякова «Поденка — век короткий». Разумеется, это непростая задача, если учесть, сколь различны имеющиеся мнения и как высок полемический накал. Но именно «разночтения» позволяют сопоставить их и сделать некоторые выводы общего порядка. Прежде всего ясно, что любое критическое высказывание претендует на точное воспроизведение всего, что выражено писателем, на адекватность оценки. Уже здесь возникает противоречие, открывающее широкий простор «разночтениям», противоречие между объективным содержанием повести и представлением критика, лишь приблизительно верно, неполно охватывающим объект. Критик и не стремится к абсолютной полноте, копия была бы просто бессмысленной. Но именно потому, кстати, так трудно судить о произведении искусства лишь на основании рецензии, какой бы обстоятельной она ни была. Иначе говоря, при оценке произведений В. Семина и В. Тендрякова неизбежно возникает «разность потенциалов», несоответствие между информацией, имеющейся в распоряжении того или иного критика, и информацией, прогностически необходимой в данном случае. Как бы то ни было, суждение критика о повести, при всей его субъективности, есть единственно реальный способ разрешения возникшего противоречия.

Мало, однако, сказать, что уже попытка точно «реконструировать» повесть в сознании связана с «разночтениями». Предстоит еще непростая операция сравнения произведения искусства (теперь мы знаем, что это — субъективное представление о нем) с некими общими понятиями, имеющими значение устойчивых объективных критериев, с действительностью и эстетическим идеалом. Понятия эти еще более широки, чем «образная система»; они удалены от данной повести, не связаны с нею непосредственно и вообще трудно поддаются определению. Теперь «разность» информации достигает особенно большой величины: имеющееся представление критика о действительности и идеале ограничено личностными рамками и оно отнюдь не тождественно представлению «необходимому», то есть учитываемому все, в том числе возможные связи и опосредования. И тем не менее оценка произведения искусства возникает и в этом случае...

Еще одно противоречие: категоричность того или иного критического суждения странным образом «сочетается» с многочисленностью этих суждений. Разумеется, каждый рецензент

учитывает опыт своих предшественников, но когда в одном случае созданное писателем называется «правдой», а в другом — лишь «видимостью правды», то, строго говоря, какой-либо органический синтез мнений исключен. И даже большая степень схождения в суждениях еще не значит, что возможна универсальная оценка, вобравшая все высказанное до сих пор. Как бы то ни было, но и это противоречие, однако, разрешается все тем же индивидуальным суждением критика.

То, что каждый оценивает повесть В. Семина или В. Тендрякова в условиях явного «дефицита информации», то, что отношение критика к объекту оценки по необходимости субъективно, — должно иметь в качестве нравственного следствия терпимость к «инакомыслящим». Всякая нормативность, навязываемая принудительным путем, не может содействовать появлению исследователей, умеющих «прочсть Пушкина по своему».

Но есть терпимость и терпимость. Эстетика социалистического реализма отвергает претензию художника на ничем не ограниченное «самовыражение»; она рассматривает искусство как специфическую форму отражения объективной реальности, подчиняет его интересам формирования передовых общественных идеалов. Уже поэтому всякая концепция «мифотворчества» исключена в наших условиях, как бы далеко ни простиралось право искусства на относительную самостоятельность. Художник принципиально «несвободен» по отношению к действительности. И в еще большей мере несвободен критик: для него объективна и изображенная картина этой действительности. Поэтому на критика распространяется общее правило знакомой нам «информационной теории»: эмоциональный (в широком смысле субъективный) элемент, при всей его практической значимости, нежелателен, и он составляет тем меньшую величину, чем полнее «информация». Можно было бы избежать отвлеченного противопоставления таких, например, широких понятий, как «правда» и «видимость правды», но для этого представление о действительности в качестве художественного критерия должно быть более конкретным, определенным. И только в этом случае можно избавиться от крикливого, чрезмерно эмоционального тона критики, который затрудняет всякое серьезное изучение существа дела.

Терпимость, таким образом, не только не исключает, но даже предполагает объективность анализа; это, в известном смысле, синонимы. Объективная оценка — не что иное, как осознание трудностей достижения «абсолюта» и в то же время крити-

ка претенциозной поверхностности. И, напротив, поскольку эмоция должна по своей природе удовлетворять определенную практическую потребность в условиях «дефицита информации», то именно наименее авторитетная «эмоциональная» оценка отличается особенной категоричностью и нетерпимостью. Выступая по меньшей мере «от имени действительности», критик в этом случае требует и от писателя такого же «представительства», не учитывая, что это просто непосильная задача.

Понятие литературной оценки исключительно сложно. Это целый круг проблем, связанных с особенностями механизма восприятия, по-своему «срабатывающего» у разных людей в зависимости от индивидуальных свойств личности. Это вместе с тем проблематика, обусловленная особенностями художественного объекта «как такового» и его бесчисленных реально-исторических форм бытия. В рамках статьи мы стремились выявить нечто самое непосредственное и стандартное — психологический элемент литературной оценки. Уже эта позиция позволяет выработать довольно четкое понимание таких вопросов эстетики, как субъективность образа, соотношение чувственного и рационального в образе, соотношение науки и искусства, катарсис. В то же время становится более очевидным спекулятивный характер идеализма, ошибочного не только с гносеологической точки зрения, но и не выдерживающего критики и как психологическая концепция.

Все это, однако, позволяет говорить скорее о предпосылке литературной оценки, чем о самом понятии. Если оставаться верным исходному пункту — рассмотреть понятие оценки в свете психологии (а мы оперируем «эмоцией», сугубо психологической категорией), то трудно сделать заключения, которые шли бы дальше указанных определений о субъективности восприятия, о «компенсации» знания, о категоричности оценок и т. п. Сами по себе эти определения не новы; дело лишь в том, что они игнорируются. Но какими бы соображениями ни были продиктованы суждения об искусстве, нельзя забывать, что в их основе лежит нечто, обладающее исключительной устойчивостью, — психический процесс восприятия с его особыми законами. Эти законы поэтому следует рассматривать в качестве необходимой предпосылки литературной оценки.

Ясно в то же время и другое: разработка понятия оценки требует оперирования иными, более сложными и специфическими «инструментами» — прежде всего понятиями партийно-

сти искусства и эстетического идеала. Здесь обозначается граница применения психологического аппарата исследования. Мы уже имели возможность убедиться в том, что, вообще говоря, нетрудно «увязать» такие неродственные явления, как гегелевская концепция «сумерек искусства», платформа «лефовцев» и то или иное суждение литературного критика. Да, действительно концепция Гегеля ошибочна, поскольку строится на искаженном представлении о природе и общих законах восприятия. Но к каким бы карикатурно мизерным результатам пришел исследователь, если бы он стал рассматривать гегелевскую эстетику не как философию искусства, каковой она является, а как... психологию искусства.

Подобное смешение объектов недопустимо хотя бы потому, что сам мыслитель хорошо различал их: психологическая теория изложена в учении о «субъективном духе», в то время как эстетика отнесена к более высокой сфере «абсолютного духа». Тем не менее и в наши дни можно обнаружить симптомы нивелировки.

Обратимся, например, к известному спору о состоянии эстетической науки, возникшему несколько лет назад¹. Мы намеренно отвлекаемся от многих моментов дискуссии — отчасти потому, что они выходят за пределы темы статьи, отчасти из-за чрезмерно эмоционального тона полемики, а главное — в силу общезвестности выводов, которыми нередко завершался поиск истины. Верно ли, что эстетика все еще оторвана от жизни, от практики искусства и не избавилась от «эмпиризма» и «академизма»? (А. Лебедев). Да, верно. Должен ли метод эстетического исследования включать принцип историзма? (Ю. Боров). Несомненно. Гораздо интереснее постановка вопроса о соотношении эстетики и смежных естественнонаучных дисциплин, таких, как психология.

Спору нет: «стык» эстетики с психологией слабо изучен, и, вообще говоря, нет никаких оснований игнорировать эту проблематику. Все дело, однако, в том, чтобы не упускать из виду разграничительные линии между объектами. Известно, насколько возросла в наши дни роль аналогии, синтеза. Великие открытия действительно совершаются на стыках наук. Но тем бо-

¹ См.: А. Лебедев, Теория и практика. — «Вопросы литературы», 1960, № 11, стр. 142—165; В. Разумный, Проблемы подлинные, проблемы мнимые. — «Вопросы литературы», 1960, № 12, стр. 99—107; Ю. Боров, Введение в эстетику. Раздел «Метод и система эстетики», М., «Советский художник», 1965, и др.

лее важен вопрос о специфике объекта и методов его исследования. Поэтому, думается, правильно поступают исследователи, предостерегающие от чрезмерной экстраполяции. Так, говоря о проектах изучения «биологических» (точнее — психологических) факторов искусства, В. Разумный справедливо замечает, что эти факторы имеют «частное, локальное значение»¹. Эту мысль поддерживает Ю. Боров, который, полемизируя с А. Лебедевым, говорит о том, что стремление основывать эстетическое исследование на материале естественнонаучных дисциплин «способно дать весьма частный эффект — оно пригодно при разработке лишь некоторых проблем эстетики (восприятие искусства, процесс художественного творчества и др.)»².

Следует лишь заметить, что даже если сосредоточить внимание на «локальной» проблеме, — например, на механизме восприятия (что важно, скажем, при определении понятия литературной оценки), то и в этом случае результаты оставляют желать большего. Дело в том, что оперирование психологическими понятиями таит серьезную опасность упрощения искусства. И это, кстати, поясняет (в числе других причин), почему при достаточно глубокой разработке психологии восприятия, способностей, оценки и т. д., мы не имеем четкого определения той же, скажем, оценки как эстетической категории. Переход от простого акта восприятия «вообще» к восприятию произведения искусства — тот рубеж, когда, по выражению Маркса, «чувства становятся теоретиками». И именно потому, что таков объект восприятия. Теперь нельзя обойтись без главного — без социологии искусства.

¹ В. Разумный, Проблемы подлинные, проблемы мнимые. — «Вопросы литературы», 1960, № 12, стр. 102.

² Ю. Боров, Введение в эстетику, стр. 17—18.