

Н.Л. Лейдерман

ТВОРЧЕСКАЯ ИНДИВИДУАЛЬНОСТЬ ПИСАТЕЛЯ КАК ОБЪЕКТ ИЗУЧЕНИЯ

Тот не писатель, кто не прибавил к зрению человека хотя бы немного зоркости.

К. Паустовский

За что мы любим Пушкина? На этот вопрос, по-видимому, каждый ответит: за то, что он создал художественные шедевры, которые согревают душу. Значит, наш интерес к писателю вызван только тем, что он создатель, творец особой художественной реальности, которая почему-то становится интересной читателю, увлекает и увлекает его. Значит, именно в таком качестве должен представлять перед учениками автор литературного произведения.

Беря в руки текст, претендующий на то, чтобы быть художественным произведением, мы всегда задаемся вопросом: какие открытия сделал автор? Самый общий ответ — художник постигает духовную сущность человека и отношения между человеком и миром. Конкретизируя этот довольно абстрактный ответ, мы говорим: художник проник в глубины человеческой души (но это делает и психолог), он постиг секреты общественного устройства (но это делает и социолог), он открыл законы онтологического и/или исторического бытия людского (но это делает и философ), он ввел человека в область трансцендентального, приобщил к святыням духа (но этим занимается и священнослужитель). Но ни психолог, ни социолог, ни философ, ни священнослужитель не ставят своей целью постигнуть духовную сущность человека и его судьбу как высшую ценность, то есть представить ее эстетически — в свете «законов красоты» (в которых, собственно, и сконцентрированы высшие ценностные представления о сути и смысле жизни). Причем — что крайне важно и о чем мы, учителя, зачастую забываем — продукт писательского труда сам должен быть эстетической ценностью, общение с ним должно доставлять удовольствие читателю, быть его эмоциональным досугом. Такая работа под силу только художнику.

Следовательно, нам надо открывать перед учениками своеобразие художественного дара писателя. В этой связи нам самим, учителям и методистам, необходимо разобраться

с рядом исходных теоретических положений. К сожалению, даже в новейших учебниках и пособиях по теории литературы нет ни одного раздела, где бы рассматривался феномен творческой индивидуальности художника. Это вынуждает нас самих систематизировать опорные понятия и в конспективной форме определить главные аспекты изучения этого феномена в доступной для учеников форме.

I. Каковы **основные факторы**, которые обуславливают индивидуальность художника, его непохожесть на других?

Во-первых, конечно же, *биографический опыт* (социальная среда, воспитание, исторические обстоятельства, жизненные испытания). Он является и тем неисчерпаемым кладом, откуда писатель берет материал для своих произведений, а в еще большей степени — возбудителем тех умонастроений, духовных тревог и забот, которые заставляют писателя взяться за перо.

Во-вторых, *своеобразие психического склада личности*. Психический склад определяется в первую очередь *типом мышления*. Но вряд ли применимы к художественному творчеству принятые в психологии типологические характеристики (экстраверт – интроверт — амбаверт), здесь куда точнее и продуктивнее понятия «эпический, лирический или драматический», которыми традиционно обозначают основные роды литературы, а по существу они же и характеризуют те принципы отношения субъекта к объекту, которые, собственно, определяют, почему один писатель тяготеет к эпической объективности, другой — взрывается лирической субъективностью, третьему лучше всего даются драматические сюжеты. Несомненно, индивидуальность художника также определяется его *темпераментом* — эмоциональным тонусом, а также соотношением рационального и интуитивного начал.

В-третьих, в творческой индивидуальности непременно скажется *мироотношение художника*. Мироотношение — целый философско-психологический комплекс, куда входят — если следовать горьковской градации — следующие составляющие: мировосприятие, мировоззрение, миропонимание. Именно мироотношение опре-

Наум Лазаревич Лейдерман — доктор филологических наук, профессор кафедры современной русской литературы Уральского государственного педагогического университета.

деляет всю систему ценностных ориентиров, которую художник осваивает и развивает в процессе обучения и самовоспитания. Конечно, в этот комплекс входят и философские идеи, а то и целые философские доктрины, с которыми у художника возникает «избирательное сродство». Но по самой своей сути — эстетической, «человекоцентричной», эмоционально-чувственной — мироотношение художника никогда не тождественно рациональным философским построениям, оно бывает именно с р о д н и.

Четвертый фактор — это *культурно-эстетический фонд писателя*. Его составляют и культурные архетипы, освоенные чуть ли не с младенчества (с колыбельных песен, сказок и семейных преданий), и культурная среда, в которой происходило формирование личности, и круг чтения — корпус любимых и вызвавших наиболее сильное эстетическое впечатление книг, немаловажен также уровень образованности и сфера обучения (то, что теперь называют «профилем»).

Все эти факторы так или иначе сказываются на формировании художественного сознания писателя, но в каждом отдельном случае удельный вес того или иного фактора в творческой судьбе писателя и даже в процессе создания того или иного произведения будет сугубо индивидуальным, «единичным» и «штучным». А главное — по отношению к творческой индивидуальности они стоят в позиции предпосылок. Возможности же их реализации зависят от одного абсолютно реального, но до немыслимости неуловимого фактора прямого действия, а именно — от *художественного дара*, то есть от того, что, как говорится, дано от Бога.

А что такое художественный дар? Сама попытка дать его научное описание кажется кощунственной. Но мы рискуем утонуть в шаманских словесах типа «чудо», «озарение», «наитие» и т.п., если все же не попытаемся пусть в самом первом приближении определить «параметры» художественного дара.

Есть немало свидетельств того, что личность художественного склада, как правило, выделяется повышенной (по сравнению с тем, что можно назвать «среднестатистической нормой») *эмоциональной чуткостью*, отзывчивостью, которая порой проявляется в непосредственности и интенсивности душевных реакций на то, что происходит в окружающей действительности. Но следует подчеркнуть, что первоосновой (источником) чуткости именно художественной природы является изначально данная от природы *повышенная* (по сравнению со «средним уровнем») *эстетическая восприимчивость*. Например, когда читаешь в «Золотой розе» Паустовского описание разновидностей дождей, а их, оказывается,

девять, то буквально столбенеешь перед таким наблюдением:

Особенно хорош спорый дождь на реке. Каждая его капля выбивает в воде круглое углубление, маленькую водяную чашу, подскакивает, снова падает и несколько мгновений, прежде чем исчезнуть, еще видна на дне этой водяной чаши. Капля блестит и похожа на жемчуг.

Это же надо — такое прекрасное мгновение успеть увидеть и затем навсегда запечатлеть в слове! И насколько же интереснее становится твоя жизнь, когда и ты начинаешь так внимательно воспринимать мир. Или просто поймешь: какая это радость — находить красоту даже в мельчайших подробностях, которые тебя окружают.

Но у потенциального писателя в особенной степени сказывается повышенная эстетическая чуткость к *слову*. Человек с писательскими способностями смакует слово, как гурман, дегустирует его на вкус, цвет и запах. Прочитаем вот эту фразу: «Летние сумерки («сумерки» — какой это томный сиреневый звук!)» — каким же изощренным слухом надо обладать, чтоб расслышать такое в хорошо знакомом всем слове. А это Владимир Набоков, «Дальние берега». Скажете — экая изысканность, экий аристократизм. А чем плохи в искусстве изысканность и аристократизм? По меньшей мере, они задают уровень словесной чистоплотности и создают атмосферу благородства. И они не менее эстетически значимы, чем карнавальная фамильярность с ее демократизмом и «низовым» юмором. И то и другое хороши — если они на своем месте. А что же до Владимира Набокова, то даже вызывающе аристократическая манера письма вовсе не исключала и веселого словесного хулиганства. Кому из нас может придти в голову, что слово «экстаз» может быть понято как — «*бывший таз*»? А это так его разъял и прочитал тот же Набоков — и мы сразу же почувствовали, насколько этому писателю претят пышные словеса и какая бы то ни было экзальтация.

Да, мастер обращается со словом, как с материальным предметом, он, подобно любознательному ребенку, старается влезть в его нутро, свинчивает и развинчивает его, как игрушку. И всё это делается, чтобы извлечь, оживить, активизировать образотворческий потенциал, скрытый в ассоциативном поле, которое окружает практически любое слово.

Читаем у Цветаевой в «Поэме Конца»:

Любовь — это значит лук
Натянутый — лук: разлука.

Здесь давно заезженное слово «лук» развернуто в целый образ. Лук — это изогнутая ветвь, а то и обыкновенная палка, края которой соединены тетивой. Это соединение создает огромное

энергетическое напряжение, которое делает лук сильным, действенным оружием. Отсюда ассоциация любви с «луком *натянутым*». А оказавшееся в этом ассоциативном поле слово «разлука» обнаруживает свою этимологическую основу: был лук, но почему-то тетива лопнула, оборвалась — края лука разлучились. И уже нет энергетического напряжения между двумя концами одной ветви (двумя сердцами, соединяющимися единой тетивой любви). И вместо сильного оружия — палка с оборванными прядями...

Подобные «операции» способен делать человек, одаренный абсолютным слухом к слову, как композитор — к звуку, как живописец — к цвету. Будучи тонким и чутким ценителем слова, писатель берет на себя миссию собирателя слов, их хранителя и дарителя. Не случайно Ярослав Смеляков сравнивал поэта с самим Иваном Калитой, легендарным собирателем русских земель:

Сутулый, больной, бритолицый,
Уже не боясь ни черта,
По улицам древней столицы
Иду, как Иван Калита.

Слежу, озираюсь, внимаю,
Опять начинаю, сперва,
И впрок у людей собираю
На паперти жизни слова.

.....
Словечки займы отдавая,
Я жду их обратно скорей,
Недаром моя кладовая
Всех нынешних банков полней.

Наконец, писатель — это еще и творец слов, создающий при их посредстве новые смыслы. Читаем у Хлебникова, самого изобретательного словотворца в русской поэзии:

Это шествуют т в о р я н е,
Заменивши Д на Т,
Ладомира соборняне
С Трудомиром на шесте.

Заменена одна только буква в хорошо знакомом слове, и возник новый смысл, причем — именно эстетический смысл: произошла смена социальных критериев, она вызвала на авансцену истории новые общественные силы.

Другая составляющая творческого дара — это *высокая* (опять-таки по сравнению со «среднестатистической») *степень воображения*. Даже любой троп есть следствие игры воображения. Например, современников поражали метафоры Юрия Олеши, это было подлинное пиршество воображения. «Я помню, что Катаев получал наслаждение от того, что заказывал мне подыскать метафору на тот или иной случай. Он ржал, когда у меня получалось», — такая запись есть в книге Олеши «Ни дня без строчки». И в самом деле, метафоры Олеши неожиданны и эстетиче-

ски очень выразительны. Вот две метафоры из романа «Зависть». Герой романа, Николай Кавалеров, так выражает свое впечатление при встрече с юной Валею: «Вы прошумели мимо меня, как ветвь, полная цветов и листьев». А вот квартирную хозяйку свою Кавалеров описывает так: «...Лицом вдова Прокопович похожа на висячий замок». Всего только две метафоры — и возникли два в высшей степени выразительных портрета.

Конечно, и изобретение интригующих сюжетов (рассказы А. Конан-Дойля о Шерлоке Холмсе, к примеру) или фантастических коллизий — это ведь тоже следствие работы творческой фантазии. Только силой фантазии Булгаков смог создать в романе «Мастер и Маргарита» образы Воланда и его свиты, нарисовать фантазмагорические сцены, вроде сеанса черной магии в Варьете или пира у Воланда, где сходятся злодеи всех времен и народов. Но даже в документальном произведении автору надо представить внутреннюю жизнь персонажа, ход его мыслей и чувств. Например, Алесь Адамович в повести «Каратели», основанной на материалах судебных процессов над гитлеровскими прислужниками, выстраивает целую цепь внутренних монологов бывших карателей, стараясь раскрыть логику их самооправдания, пытаюсь понять, как же эти люди, чьи руки даже не по локти, а по плечи в крови беззащитных стариков, женщин и детей, могли после всех этих «ликвидаций» спокойно спать, потом перейти к мирной жизни и, как все люди, заводить семьи, растить детей и внуков?¹ Конечно, это требует от художника работы воображения — домысливания «по законам вероятности или необходимости» (как писал Аристотель) того, что происходит (или точнее — могло происходить) в душе человека.

А для этого писателю надо поставить себя на место своего героя, вжиться в него. Поэтому справедливо было бы говорить, что в индивидуальности художника воображение преобразуется в *артистизм*, то есть в способность перевоплощения. Свидетельством тому знаменитое признание Флобера: «Эмма — это я», подтвержденное тем, что при описании гибели госпожи Бовари автор начал испытывать муки, подобные тем, которые испытывает человек при отравлении.

Следующая составляющая творческого дара — это *повышенная* (опять-таки по сравнению со «среднестатистической» нормой) *способность выразить*, проявить в о в н е свои эстетические эмоции, свое эстетическое отношение к миру. У потенциального писателя — то, что называют «дар слова».

¹ Об этой повести А. Адамовича мне приходилось писать в статье «Границы человека», помещенной в книге «Та горсть земли...» (Свердловск, 1988).

Вот послушайте:

... Над колокольчиковым лугом
Собор звонит в колокола.
Звон заокольный и окольный
У окон около колонн
Я слышу звон и колокольный,
И колокольчиковый звон.
И колокольцем каждым душу
До новых радостей и сил
Твои луга звонят не глуше
Колоколов твоей Руси.

Поэт не только разглядел фигуративное сходство между скромными луговыми колокольчиками и могучими церковными колоколами — он еще «озвучил» его, заставил нас в процессе чтения безмолвного листа с текстом расслышать дружный благовест полевых колокольчиков и церковных колоколов.

Стихотворение посвящено Левитану и написано, как указано в подзаголовке, «По мотивам картины «Вечерний звон». Автор стихотворения — Николай Рубцов, о таких, как он, говорят «поэт милостью Божьей». Однако, совершенно очевидно, что приведенные строки есть не только проявление божьего дара, но и результат изощренной искусности, свидетельство высокого профессионального мастерства. А мастерство достигается учебой, трудом, пробами пера, работой над черновиками, «шлифовкой» текста в неустанных поисках эстетического совершенства. Да стоит только показать ученикам фотокопии черновиков Пушкина, которые помещены в книге Б.С. Мейлаха «Художественное мышление Пушкина как творческий процесс», и никаких доказательств того, каким трудом создавались гениальные строки, не потребуется. Без выработки профессионального мастерства все творческие задатки, данные человеку от природы, так и останутся задатками, нереализованным потенциалом.

II. Еще один кардинальный вопрос: Существуют ли различия между писателями **по уровню таланта?**

Судя по всему, да.

Гете, например, выстраивал такую иерархию: один художник способен на «простое подражание природе», у другого есть «манера» (это тот, кто «изобретает свой собственный лад, создает свой собственный язык»), а третий имеет свой стиль (этим термином Гете обозначал «высшую степень искусства», когда художник обладает способностью постигать и выражать «существо вещей»). А Белинский одних художников величал гениями, а других называл «обыкновенными талантами». В дневниках Эм. Казакевича, художника очень взыскательно-го вкуса, есть такая запись: «Мое литературное

небо устроено так: Боги» — ... здесь названы Данте, Шекспир, Толстой; далее «Архангелы» — здесь такой ряд: Пушкин, Гейне, Стендаль, Франс, Гоголь, Достоевский, Пастернак, Блок, Цветаева...»². Да и в собственной читательской практике мы выстраиваем (кто осознанно, а кто неосознанно) некую табель о рангах.

Словом, как ни щекотлива проблема критериев художественного дара, эти критерии все-таки есть. Один критерий признается всеми — это суд Времени, дистанция Времени: то, что с годами не кануло в Лету, то и есть великое, а, может, и вечное творение.

Конечно, дистанция Времени — критерий самый объективный, почти безотказный. Но ведь мы живем сегодня, покупаем книжные новинки, читаем свежие журналы, в которых появляются произведения вовсе не известных нам авторов. И какими-то критериями руководствуются же редакторы, которые из огромного «самотёка», захлестывающего наши издательства и журналы, что-то выбирают и печатают, а что-то швыряют в мусорную корзину. И нередко их выбор оказывается, что называется, в яблочко.

Вот поучительный эпизод из истории советской литературы. Осенью 1946 года Всеволоду Вишневскому, редактору самого популярного тогда журнала «Знамя», передали на просмотр рукопись. Сказали, что это какая-то приключенческая повестушка о разведчиках. Вишневский взял ее на вечер полистать. Мемуарист свидетельствует: «В четыре часа утра, по его собственному признанию, он поднял на ноги Николая Тихонова и своим телеграфно-неистовым языком сообщил ему, что произошло литературное событие»³. Этим событием стала повесть Эм. Казакевича «Звезда». Художественное чутье не подвело Вишневского — «Звезда» навсегда встала на первую полку самых лучших книг об Отечественной войне, написанных за все 60 лет.

Когда упоминаются такие понятия, как «художественное чутье», «эстетический вкус», то в пику им сразу же выставляют сакраментальную фразу: «На вкус и на цвет товарища нет». А ведь это не так — на вкус и на цвет товарищи есть! На самом деле, как говорится — по жизни, массу вещей мы дружно и без разночтений называем безвкусицей, но есть и немало такого, что и у абсолютного большинства психически нормальных людей вызывает эстетическое удовольствие, рождает ощущение гармонии, приводит в состояние душевного комфорта. Не случайно же с давних времен существует социальный институт оценки эстетических качеств произведения искусства и уровня художественного дара писате-

² Воспоминания об Эм. Казакевиче. М., 1984. С. 433.

³ Данил Д. «Вот они и вышли!» // Воспоминания об Эм. Казакевиче. С. 195.

ля, куда входят профессионально подготовленные специалисты — редактора, критики и... и учителя-словесники.

А всё это значит, что, кроме дистанции Времени, какие-то объективные критерии художественного качества существуют на самом деле.

В таком случае встает вереница новых вопросов:

— *А каковы же эти критерии?*

— *Как их выявлять в ходе филологического анализа?*

— *И как их проявить в процессе литературного образования?*

Несмотря на крайнюю зыбкость критериев художественного дара, они все же существуют.

1) И первый из них — это эстетическая содержательность и художественное совершенство созданного писателем **образа мира**.

Всякое подлинно художественное произведение представляет собой целостный образ мира. Это не сколок с фрагмента реальной действительности, а «сокращенная Вселенная» — образ миро-устройства, сконцентрировавший в своей образной плоти постигаемый писателем эстетический смысл человеческой жизни⁴. Именно этот условный виртуальный образ «сокращенной Вселенной» и есть особая система координат, посредством которой выверяется ценностный смысл личности, ее духовной сущности, деяний и судьбы человека. Конечно, образ мира, возникающий в отдельном произведении, есть единичное воплощение индивидуального мирообраза писателя. Но ведь писатель не тиражирует одну и ту же модель мира, он каждый раз творит ее заново, в чем-то меняя свой, скажем так — «базовый мирообраз», а иногда и радикально пересматривая свою прежнюю картину мира. Бывает и так, что автор почти одновременно творит очень разные модели мира (например, у раннего Горького романтическая модель мира соседствует с натуралистической моделью мира в «босаяцких рассказах»).

Исходя из теоретических посылок о мирообразе художника и о произведении как о «сокращенной Вселенной», думается, можно с наибольшей объективностью характеризовать творческую индивидуальность писателя и даже оценивать уровень художественного дарования. «Одно из главнейших и существеннейших качеств гения есть оригинальность и самобытность, и, наконец, историческое влияние их на эпоху, в которую он живет. Гений всегда открывает своими творениями новый, никому до него неизвестный, никем не подозреваемый мир дей-

ствительности», — такую характеристику гения мы встречаем у Белинского⁵.

В сущности, критик подчеркнул единство между тем, что открывает гений, и тем, как он во-площает свое открытие. «Всеобщность и глубина идей и идеалов» художника (иными словами — новая художественная философия) единственно и может воплотиться в том, что Белинский назвал «новом, никому до него неизвестном, никем до него не подозреваемом мире действительности». Этот мир и есть та самая «сокращенная Вселенная». И чем неожиданнее и грандиознее эта новая «сокращенная Вселенная», тем грандиознее воплощенная в ней художественная философия, тем могущественнее ее революционное влияние на ценностные представления, доселе существовавшие в культуре.

Конечно, в наиболее наглядном виде целостный образ «сокращенной Вселенной» предстает в таких монументальных текстах, как «Божественная комедия», «Война и мир», «Тихий Дон» или полифонических романах Достоевского, Платонова, Булгакова. Но «сокращенная Вселенная» есть даже в двухстраничном рассказе Шукшина. Только здесь она как бы обозначена «знаками вечности» («заря вполнеба», «светлые студеные ключи», веточка малины с пылью на ней; божья коровка, ползущая по узкому листку травы; печь, которую с благодарностью целуют при прощании с отчим домом; образные пары «дед — внук», «свадьба — похороны»). Но все равно именно такой оком становится тем фоном, на котором шукшинский чудик задается вопросом из разряда самых главных, самых последних: «Для чего, спрашивается, мне жизнь была дадена?» («Одни»); «Что в ней за тайна, надо ее жалеть, например, или можно помирать спокойно — ничего тут такого особенного не осталось?» («Алеша Бесконвойный»)⁶.

Значит, творческая индивидуальность и талант писателя проявляются в том, как он устраивает «сокращенную Вселенную» в своем произведении, как вписывает в нее человека, как при ее посредстве «овнешняет» конфликт и даёт ему эстетическое решение. Лишь только вчитавшись в текст и представив в воображении созданную при его посредстве «сокращенную Вселенную», читатель может пережить чувством и постигнуть разумом целостную эстетическую концепцию человека и мира.

А как же перевести этот вообще-то очень интимный, совершающийся в глубинах чита-

⁵ Белинский В.Г. Полн. собр. соч. Т. IX. С. 527. (Разрядка автора.)

⁶ Более подробно шукшинский образ «сокращенной Вселенной» мне приходилось анализировать в работе «“Чудики” и мироздание: о прозе Василия Шукшина» (Лейдерман Н.Л. Русская литературная классика XX века: Монографические очерки. Екатеринбург, 1996. С. 280-307).

⁴ Более обстоятельно эта проблема рассматривалась выше — в статье «Текст и образ».

тельского сознания процесс в образовательную плоскость, сделать его осознанной частью филологической культуры ученика? Полагаю, что тут нам может помочь очень распространенная «технология» конструирования образа мира в литературном произведении. В большинстве даже монументальных произведений авторы делают моделями Вселенной определенные пространственно-временные «локусы»: Петербург Достоевского, туманный Лондон Диккенса, донской казачий край у Шолохова, Москва 30-х годов XX века и Ершалаим 30-х годов первого века новой эры у Булгакова. Есть «локусы» еще более компактные — например, замок Эльсинор, где происходит действие шекспировской трагедии «Гамлет», или даже булгаковская «Зойкина квартира».

Подобная «технология» конструирования образа «сокращенной Вселенной» не есть прерогатива эпического или драматического произведения, в лирике тоже есть своя стратегия воплощения целостного — но не мировидения, а миропереживания. Это то самое «царство субъективности» (как его назвал Белинский), в котором «овнешняется», то есть получает наглядно-зримое воплощение душевное состояние лирического субъекта и находит выражение его субъективное отношение к действительности. Далеко не случайно поэтический мир у наиболее выдающихся лириков представляет собой некую «метафору метафоры». В доказательство можно вспомнить те характеристики, которые давал Я.О. Зунделович образам мира в лирике Лермонтова и Тютчева⁷. Вспомним также «адище города» у раннего Маяковского, «избяной Космос» Николая Клюева, макрообразы Храма и Тела у Мандельштама...

В таких «локусах» образ мира предстает с максимальной рельефностью, а значит и самые существенные отношения между человеком и действительностью, которые проблематизированы в произведении, проявлены вживе и проверены органикой художественной реальности. Для того чтобы убедить учеников в миромоделирующей функции той виртуальной реальности, которая создается в произведении искусства, достаточно было бы вместе с ними вчитаться в небольшое стихотворение Николая Заболоцкого «Чертополох»:

...Преодо мной пожар и суматоха,
И огней багровых хоровод.
Эти звезды с острыми концами,
Эти брызги северной зари
И гремят и стонут бубенцами,
Фонарями вспыхнув изнутри.
Это тоже образ мироздания,
Организм, сплетенный из лучей,
Битвы неоконченной пыланье,
Полыханье яростных мечей.

Претворенный воображением поэта сорняк превратился в «образ мироздания...». Он стал наглядно-зримым, предельно компактным воплощением сути Вселенной, всей природы, которая мыслилась Заболоцким как «*яростный хаос*» и в то же время как «*великое чудо*», как «*угрюмый*» мир, «*темный чертог*» и в то же время как «*дивная мистерия*».

Если же представить «механизм» читательского восприятия выдающегося произведения искусства, то в самом схематическом виде он выглядит так. Сначала мы эмоционально, так сказать до ratio, проникаемся грандиозностью и эстетическим совершенством той «художественной Вселенной», которую создал гений. А уж вглядываясь в устройство этой «виртуальной Вселенной», следуя по ней вместе с персонажами, переживая перипетии их судеб, взвешивая на весах собственного разума их размышления и споры, соотнося их с пространственно-временным образом целого мира как наглядно-зримой онтологией бытия, мы постигаем воплощенную в этой «сокращенной Вселенной» целостную эстетическую концепцию человека и мира, вобрав ее в себя, соотнося со своими прежними ценностными представлениями о жизни, испытываем эстетическое потрясение — катарсис, который тем сильнее и глубже, чем масштабнее и эстетически совершеннее та новая, неожиданная картина мира, которая открылась перед нами.

2) Свидетельством большого таланта также считают созданные им «*вечные образы*». Обычно называют Гамлета, Дон Кихота, Фауста. Рядом с ними встали герои, созданные гением Гоголя, Достоевского, Толстого. Я бы присоединил к ним из русской литературы XX века, по меньшей мере, — Григория Мелехова, Юрия Живаго. «Вечность» этих образов в том, что каждый из них вовлечен в какую-то в принципе неразрешимую коллизии бытийственного масштаба: Быть или не быть в мире, где идет грызня за какие-то там короны, государственные посты и прочие привилегии, хотя всех рано или поздно ждет одинаковый финал (муки Гамлета)? Как совместить высокий рыцарский кодекс с мерзостью и цинизмом, царящими вокруг (комплекс Дон Кихота)? Как одолеть свой земной предел и какова плата за вечную молодость (вопрос Фауста)? Как

⁷ «Мирообраз Лермонтова представляется мне образом борьбы с «тьмой и холодом...», от которых устает его душа, но с которыми он не может не бороться, пусть и бесплодно. (...) Борьба — его стихия, ибо только в буре он может найти мимолетный покой» (Зунделович Я.О. Из творческих связей Лермонтова и Пушкина // Проблемы поэтики. Колл. сборник. Ташкент, 1968. С. 10-12); «Внутренним стержнем ее является идея-образ космического противостояния и постоянной, неизбывной борьбы двух начал — «дня» и «ночи» (Зунделович Я.О. Этюды о лирике Тютчева. Самарканд, 1972. С. 52).

найти свое место в мире, где идет непрестанная братоубийственная война всех против всех (вариант Григория Мелехова)? Как отстоять свою духовную самобытность под жестоким прессом обезличивающих идеологических доктрин и тотального политического насилия (история Юрия Живаго)?

И абсолютное большинство этих «вечных героев» фигуры глубоко трагические: за разрешение бытийственных коллизий они платят самой высокой ценой — жизнью своею, физической гибелью или безысходными душевными муками.

Другой ряд «вечных образов» составляют герои, в которых бурлит энергия самого естества жизни, побеждающая все невзгоды карнавальная веселостью, тем иррациональным здравым смыслом, который сильнее логики. В этом ряду Швейк, Кола Брюньон, Василий Теркин, Иван Чонкин, Сандро из Чегема... Но масштаб конфликтов, в которые ввергнуты эти герои, остается глобальным, и им приходится пускать в ход всю свою витальную энергию, чтобы одолеть хищные и разрушительные силы.

3) Важной заслугой художника считают открытие *«типов времени»*. Русская классика XIX века дала миру «лишнего человека», «человека в футляре», «новых людей», «очарованных странников». А XX век добавил к ним еще целую компанию. Тут и те, в ком пытались воплотить высокие идеалы: и неистовые романтики революции (герои лирики комсомольских поэтов), и железные командиры производства из романов о пятилетках, здесь же Павка Корчагин, гайдаровский Тимур, молодогвардейцы Фадеева, а далее — «окопники» Виктора Некрасова и герои «лейтенантской прозы», мудрые старухи Распутина и Федора Абрамова...

Крайне важно привлечь внимание учеников к дискуссионности художественных типов — к неоднозначности одних из них, к эволюции других, к полемике между ними.

Например, не утихают споры об эстетической сущности образа Клима Самгина: кто он — трагическая жертва эпохи или циничный приспособленец к веяниям революционной эпохи? А насколько показательно для развития художественного сознания во второй половине XX века открытие и последующее усложнение образа «простого советского человека»: идеализация в шолоховском Андрее Соколове, романизация — в солженицынском Иване Денисовиче, трагическая противоречивость — в шукшинском «чудике», карнавальная «винегрет» высокого и низкого — в астафьевском «песенном характере», вплоть до «архаровцев» из распутинского «Пожара»? А эволюция характера розовского мальчика — от светлой веры в будущее «В поисках

радости» к безысходному «Кабанчику»? А споры о вампиловском Зиле — герое безвременья? За каждым из этих типов времени стоит автор, его эстетическая позиция — его собственное «люблю» или «ненавижу», «умиляюсь» или «поражаюсь»...

Однако, вводя ребят в гущу полемики о героях своего времени, нам никак нельзя допускать двух соблазнов: отождествления художественных образов с социальными типами и интерпретации их сущности «задним числом», по лекалам своего времени. А в атмосфере тотальной ревизии всех соцреалистических мифов обе эти тенденции приобрели характер эпидемий. Вот показательный пример. В журнале «Огонек» в пору его наивысшей популярности была напечатана пространная статья «Михаил Шолохов как зеркало русской коллективизации» с подзаголовком «Перечитывая заново известный роман советского классика». Автор вступает в полемику с получившей распространение версией о том, что роман «Поднятая целина» это сотворенный Шолоховым в угоду тогдашним идеологическим установкам (а может, и под прямым давлением самых главных властителей) художественный миф. Логика автора статьи такова: герои романа «Поднятая целина» это те социальные типы, которые действительно играли ведущую роль в процессе коллективизации, и Шолохов дал им и их деятельности крайне негативную оценку. Секретарь партячейки Макар Нагульнов — «это олицетворение раздетой до неприличия казарменно-коммунистической идеи»; председатель сельсовета Андрей Разметнов — «легковесный, никчемный человек, поставленный у власти»; а присланный из Питера двадцатипятилетний Семен Давыдов, судя по тому, что у него шерби на во рту («зуба лишился по пьяному делу»), одет в поношенное пальто, под которым скрывается татуированная грудь (о чем, кстати, читатель смог узнать лишь в конце 50-х годов, когда появилась вторая книга романа — Н.Л.)... — «нет, это кто хотите, но только не герой — легковесный тип какой-то», — заключает автор статьи. Следовательно, эти образы «беспошадно реалистичны», а значит, «Поднятая целина» вовсе не миф, где желаемое изображается как действительное, а правдивая книга о том времени⁸.

Но образ — это же не зеркальное отражение жизненного явления, это всегда о т н о ш е н и е к нему, причем отношение эстетическое. Действительно, в период коллективизации (1929-1934) на авансцену был выдвинут такой социальный тип — рабочий-двадцатипятилетний, которого партия послала разжигать классовую борьбу в деревне, проводить раскулачивание и

⁸ Коновалова И. Михаил Шолохов как зеркало русской коллективизации // Огонек. 1990, № 25, Июнь. С. 26-29.

организовывать колхозы. Между прочим, когда эта идея была впервые предложена (на XIV партконференции в 1925 году), там ее подняли на смех — как же рабочий, человек заводского труда, сможет налаживать сельское хозяйство, требующее очень специфических знаний и навыков, наживаемых годами? А у Шолохова в «Поднятой целине» такой двадцатипятилетний и лошадь распрячь умеет, и, впервые в жизни взявшись за рукоятки плуга, враз устанавливает рекорд по пахоте, к тому же проявляет недюжинное мужество во время «бабьего бунта», а потом не держит зла на тех, кто его избивал, такого-то героя можно без лести назвать — «любушка Давыдов». А разве не вызывает читательских симпатий Макар Нагульнов? Да — левак, да — перегибщик, но ведь человек, беззаветно преданный революции, чистая душа! И в каком эпическом ореоле представлены страдания Макара, когда его исключили из партии (глава XXXIV)! А разве не вызывает нашего сочувствия Андрей Размётнов, чью семью уничтожили белаяки, а над женой еще и поглумились⁹?

Роман Шолохова сыграл очень существенную роль в утверждении официальной версии коллективизации. И далеко не сразу эту версию стали опровергать. Но не случайно те романы о коллективизации, которые появились спустя почти полвека после первой книги «Поднятой целины», ведут именно с нею явную или косвенную полемику. Так, тип городского партийца, взявшегося за преобразование сельского хозяйства, предстал в романе Бориса Можаева «Мужики и бабы» (1980) в зловещем образе Ашихмина — он один из тех, кто бездумно крушит вековой уклад деревни, уничтожает самого главного российского кормильца, хозяйственного мужика. А в романе Василия Белова «Кануны» (1972-1989) доморощенный левак Игнатий Сопронов — это завистливый мерзавец, который пользуется благоприятной ситуацией, чтоб то ли доносами, то ли данной ему властью известить тех, кто наживал свое добро потом и кровью. Наконец, если у Шолохова простой бедняк, что за всю жизнь и хозяйством-то путным не сумел обзавестись, представлен в комическом образе деревенского балагура деда Щукаря, который своими байками скрашивает жизнь односельчан, то в романе Ивана Акулова «Касьян Остудный» (1979) такой вот бедняк-балагур (и фамилия-то у

него говорящая — Егорка Бедулев) заклеимен хлестким прозвищем «неработь» — оттого он и бедняк, что горазд языком молотить да любит на печи прохладиться подолгу.

Как видим, те же социальные типы, которые впервые стали прототипами образов героев «Поднятой целины», получили диаметрально противоположную эстетическую оценку в образах героев романов Можаева, Белова и Акулова. Несомненно, за этими различиями стоит разный исторический опыт, но все равно — каждый автор выносил свой собственный взгляд на минувшую эпоху. А свой, оригинальный взгляд на окружающую действительность, свое, глубоко личное отношение к тому, что происходит вокруг — рядом и в большом мире, есть едва ли не самый главный индикатор творческой индивидуальности — собственно, с этого она и начинается.

4) Не менее высоко ценится *выдвижение новых ценностных ориентиров, осмысление новых гуманитарных конфликтов или радикальное переосмысление старых*. В свое время выглядел смелой крамолрой выдвинутый автором повести «В окопах Сталинграда» нравственный критерий «Пошел бы я с ним в разведку?» — как же, он игнорировал политические, идеологические приоритеты. А на рубеже 50-60-х годов серьезное колебание умов вызвал роман К. Симонова «Живые и мертвые» — утверждением, что сознание народа, ослепленного почти религиозной верой в верховную власть и оглушенного страхом перед нею, делает его пассивным и бессильным, что народ только тогда становится творцом исторического прогресса, когда каждый человек в народе освобождается от рабского морока и проникается чувством личной исторической ответственности.

Нередко художественные открытия совершаются, так сказать, коллективно — группой писателей, находящихся в творческом содружестве или типологическом средстве (литературной школой, жанрово-стилевым потоком, литературным течением). Тогда на первый план выдвигается вопрос: чем отличается вклад отдельного писателя в «коллективное» художественное открытие? Чем, допустим, лирика Михаила Светлова выделяется из потока, который называют «поэзия романтиков Октября»? Чем повести Василя Быкова отличаются от других «лейтенантских повестей»? Поиски ответов на такие вопросы могут стать интригой увлекательного исследования, которое учитель поведет вместе с учениками.

Но какой бы масштабной ни была созданная автором Вселенная, насколько новыми ни были открытые художником человеческие типы, какими озарениями ни представляли решения самых

⁹ И. Коновалова, разумеется, не могла не видеть явной симпатии повествователя своим героям. Куда деться хотя бы от знаменитой эпитафии: «Вот и отпели донские соловьи дорогим моему сердцу Давыдову и Нагульнову...»? Но вот как комментирует ее критик: «Ну на то и настоящий писатель, чтобы всякого своего героя любить, как дитя. И уж так заведено в добропорядочных семьях, что больных, увечных, несчастных детей любят куда больше, чем здоровых» (Там же. С. 27). Вы представляете, чтобы, например, Достоевский сказал о Смердякове: «Дорогой моему сердцу»?

сложных конфликтов, всё равно — решающим критерием уровня произведения искусства остается его художественное качество. А ведь *художественное открытие* и *эстетическое совершенство* не всегда совпадают. Культурная память — инструмент безжалостный: в «активном обороте» она сохраняет прежде всего эстетически совершенные творения. Пример: художественную «космографию» русской деревни первым создал не кто иной, как Николай Клюев, а вот превратил ее в совершенный «перл создания» клюевский выученик Сергей Есенин, о котором Горький сказал, что он «не столько человек, сколько орган, созданный природой исключительно для поэзии». И есенинский музыкально-песенный образ русской деревни как светлого Храма («избы — в ризах образа», «звонко чахнут тополя», опушка — «лесной аналой») затмил (по меньшей мере, в массовом читательском сознании) монументально-тяжеловесную модель «избяного Космоса» Николая Клюева.

5) Но кроме стилевого и жанрового своеобразие на уровне целых стилевых и жанровых систем, творческая индивидуальность писателя проявляется и на уровне подсистем художественного произведения. И, кстати, искусность мастера, эстетическое совершенство его творения можно с наибольшей очевидностью, буквально воочию представить перед ребятами именно при изучении поэтики. Пушкин восторгался композицией Дантова «Ада». А разве не есть «плод великого гения» композиция чеховских рассказов, которых называют «маленькими романами»¹⁰? А открытие реалистами XIX века новых способов постижения духовного мира человека (внутренний монолог, «поток сознания», диалектика души, «текучесть человека»)? А изобретение новых нарративных структур, вроде знаменитой «онегинской строфы»? А оркестровая полифония голосов в «Мастере и Маргарите»? А артистические стилизации речи героев у Зощенко или у Эрдмана? А фантастическая игра риторическими формулировками у Михаила Жванецкого?

А разве не доставляют читателям эстетическое наслаждение звуковая игра и словоновшества Хлебникова, гротескные гиперболы Маяковского, парадоксальные метонимии Пастернака, импрессионистические метафоры Юрия Олеши? А те неожиданные образы, которые Цветаева создает путем разъятия слова на морфемы или перестановки ударений («Рас-стояние: версты, мили / Нас рас-ставили, рас-садили...»), «Не рас-сОрили, рас-сорИли...»). А «мыслеобразы»

Сигизмунда Кржижановского? А паронимические сцепления очень далеко отстоящих образов у Мандельштама?... Каждое из этих открытий в «микронных» сферах поэтики вносит свою лепту в общий художественный смысл данного произведения. (Например, насколько семантически значим поразительный оксюморон в «Царско-сельской статуе» Ахматовой «...Смотри, ей *весело грустить*, / Такой *нарядно обнаженной*» — ведь здесь прорывается гордо скрываемая ревность героини к каменной статуе, которой восторгается возлюбленный.) А кроме того, изобретение в сфере поэтики, даже самое «микронное», само по себе способно доставить эстетическое наслаждение.

Читаем:

...Колоколы-балаболы,
Колоколы-балаболы,
Накололи, намолולי,
Дале боле, дале боле...
Накололи, намолולי,
Колоколы-балаболы.
Лопотуны налетали,
Болмоталы навязали.
Лопотали, болмотали,
Лопоталы поломали.
День!...

Автор этих звонких, веселых, похожих на детскую считалочку строк не футурист и не какой-то там «ничевок», а великолепный знаток античности, блистательный переводчик греческих трагедий, директор царскосельской гимназии Иннокентий Анненский. Ему, кого называли поэтом одиночества и печали, оказывается, вовсе не было чуждо словесное баловство — звуковая игра, изобретение смешных заумных словечек, ритмические перебои. А почему? Да потому что такая игра взрывает унылую монотонность жизни, возвращает детское «вкусное» ощущение материи слова и, кстати, восхищает изобретательностью автора — короче говоря, доставляет эстетическое наслаждение.

Наконец, каждое из самых «микронных» открытий в области поэтики откладывается в культурной памяти и продолжает работать — как образец искусности, как богатый источник интертекстуальных переключек.

Значит, творческую индивидуальность писателя нам, исследователям и учителям, необходимо представлять в полном ее масштабе и на всю глубину — от микронных паронимий до «сокращенной Вселенной». А вот перед учениками раскрывать ее приходится по необходимости выборочно, стараясь совместить два условия: 1) выделять те качества таланта, которые наиболее очевидно характеризуют его своеобразие, и 2) изучение которых наиболее соответствует об-

¹⁰ Наиболее обстоятельно этот феномен раскрывается в исследованиях А.В. Кубасова «Рассказы А.П. Чехова: поэтика жанра» (Свердловск, 1990) и «Проза А.П. Чехова: искусство стилизации» (Екатеринбург, 1998).

разовательным задачам, которые решаются на данном этапе литературного просвещения.

Ш. В практике изучения творческой индивидуальности писателя особую остроту приобрели две проблемы.

Проблема первая — об отношениях между *биографическим автором и созданным им текстом*. В последнее время распространилась опасная тенденция — трактовать произведение как материал для ознакомления с личностью писателя. Эта тенденция профанирует суть художественного творчества и опошляет сам акт читательского восприятия. Мы имеем право вводить биографию писателя в анализ произведения только в тех пределах и в таком ракурсе, которые сам писатель задал непосредственно в этом тексте.

Например, в стихотворении «Необычайное приключение, бывшее с Владимиром Маяковским летом на даче» есть прямая биографическая отсылка: «Пушкино, Акулова гора, дача Румянцева, 27 верст по Ярославской жел.дор.». Эта отсылка входит в художественный мир стихотворения как его необходимый компонент. При ее посредстве создается игровая ситуация: поэт рассказывает о немислимо фантастическом событии (само Солнце пришло к нему в гости), а в подтверждение достоверности этого события приводит точное указание места, где оно случилось, даже для вящей убедительности сохраняет орфографию, принятую при указании адреса на почтовых отправлениях («жел.дор.»). В данном случае мы имеем дело с мистификацией биографизма как особым художественным приемом. Но ведь, строго говоря, включение биографических «моментов» в художественный мир — это, как правило, мистификация, преследующая определенные эстетические цели. Разве Сид Ахмед бен Инхали, который выступает в роли создателя истории о Дон Кихоте, не мистифицированная фигура, которая позволяет реальному автору «свалить» с себя ответственность за достоверность невероятных историй, случившихся с бедным идальго? А разве некий путешественник, что «ехал на перекладных из Тифлиса», которому «страх захотелось вытянуть какую-нибудь историйку» из Максима Максимыча, и который впоследствии издал «Журнал Печорина», это сам Лермонтов? Не маячит ли за ним совсем другой прототип — а именно Александр Сергеевич Пушкин, которого знали не только как поэта, но и как автора «Путешествия в Арзрум» и издателя журнала «Современник»? Как раз такая фигура «автора» могла стать психологическим обоснованием всей хитроумной композиции романа. А разве разные лики «литературной персоны» в произведениях Владимира Набокова не есть

своеобразная игра с читателем? Тот не знает, верить ему или не верить в достоверность того, о чем идет повествование¹¹.

Порой автор собственную биографию мистифицирует с тем, чтобы создать соответствующий эмоциональный ореол вокруг своего творчества. Вот совсем недавно из телепередачи «Загадочная жизнь Николая Островского»¹² мы узнали, что он вырос в довольно благополучной семье (его отец имел мельницу и держал две корчмы), что «нет никаких свидетельств его участия в гражданской войне», как нет и свидетельств, подтверждающих его участие в строительстве узкоколейки в Боярке. Это дает основания предполагать, что автор книги «Как закалялась сталь» свою официальную биографию «подверстал» под принятый в ту эпоху стереотип судьбы простого парня из народных низов, которого чувство социального протеста привело в революцию, где он и выковал свои благородные идеалы. Этот биографический миф вообще-то сработал безупречно: он создал вокруг книги ауру героики и высокого трагизма, действительно отвечающую образу и судьбе ее главного героя — Павки Корчагина.

Словом, всякие попытки рассматривать произведение как «лазейку» в личную жизнь писателя, не только этически весьма сомнительны, но и теоретически несостоятельны. Уместно напомнить слова Зинаиды Гиппиус: «В литературе же мы должны говорить о «своём», а не о себе». В литературном образовании надо идти от биографии к тексту, а не от текста к биографии.

Для полной ясности в этом вопросе надо, вероятно, определиться с тем, ради чего мы читаем художественное произведение? Если мы хотим наполнить свой досуг радостью открытия нового мира, получить эстетическое наслаждение, то для этого абсолютно достаточно текста, который положил перед нами автор. Это и есть чтение как форма культурного досуга.

Иное дело, если мы хотим узнать творческую историю произведения, постигнуть секреты мастерства писателя или некие общие законы искусства, согласно которым произведение было создано, то тут важны и факты биографии, и черновики, и переписка, тут нам интересны и культурное окружение, и общественная атмосфера, и первые критические отзывы, и т.д. и т.п. Но это уже не собственно литература, а до-литература, за-литература, вокруг-литература, после-литература. Короче говоря, это уже не чтение литературы, а изучение лите-

¹¹ Этот феномен впервые обстоятельно проанализирован в канд. диссертации И.Г. Гончаренко «Литературная персона» Владимира Набокова и способы ее художественного конструирования» (защищена в Уральском педуниверситете в 2004 году).

¹² Она шла по каналу «Россия» 7 декабря 2004 г.

ратуры, то есть литературоведение — научное или дилетантское, не суть важно. Занятие очень нужное в системе литературного образования, но все равно иное по своим установкам, чем чтение как форма культурного досуга. Конечно, освоение биографического и всяких иных сведений и материалов, окружающих окончательный текст произведения, может углубить и само чтение, и постижение эстетического смысла, возможно, и усилит художественное впечатление. Но это уже не запланированные автором «добавки» к тексту. Уместны ли они? Вопрос очень деликатный, требующий от нас, учителей, большой осмотрительности. Ведь почему-то же автор не захотел ввести эти моменты в окончательный текст.

Текст как материальное воплощение авторского замысла с а м о д о с т а т о ч е н — автор сказал в нем всё, что считал нужным сказать для того, чтобы у читателя возникло именно то «эстетическое впечатление» (М.М. Бахтин), которого он, автор, добивался. Ничего дописывать и досказывать к тексту нельзя ниоткуда — ни из черновиков автора, ни из его дневников, ни из каких-либо иных даже очень близких и вроде бы уместных источников. Для читателя существует только литературный текст, это материальное овеществление художественного произведения, понимаемого как целостная содержательная форма, которая и есть «органическое выявление художника» (используем это выражение из манифеста, написанного С. Есениным и А. Мариенгофом). Одно совершенно ясно — постигать творческую индивидуальность можно только через вчитывание в т е к с т художественного произведения!

На мой взгляд, задача интерператора не добавлять смыслы к тексту, а н е у б а в л я т ь смыслы, заложенные в тексте. К некоторым текстам не просто допустимы, но совершенно необходимы комментарии. Иначе, например, современный читатель, не имеющий представления о Симоне Боливаре — великом освободителе Латинской Америки от колониального гнета, не расслышит иронического оттенка в портретной детали: «Надев широкий боливар, // Онегин едет на бульвар». Да что там тексты почти двухсотлетней давности! Сегодня молодому читателю надо объяснять, что стоит за фразой из повести Юрия Трифонова «Дом на набережной», написанной всего тридцать лет назад:

Последний раз я встретил Антона в конце октября на Полянке в булочной (...) Он сказал: «Я и эту встречу в булочной запишу. И весь наш разговор. Потому что всё важно для истории».

Ведь мало кто из нынешних старшеклассников и студентов знает, что 16 октября 1941-го года в Москве была страшная паника, что толпы

москвичей хлынули из города, поэтому в системе характеров повести Трифонова те, кто остался в Москве, символизировали стойкость и веру.

Но любые комментарии и прочие «добавки» нужно делать ради сохранения (или даже восстановления) первоначального смысла, заложенного в текст самим автором. А вовсе не для того чтобы узнать подробности частной жизни писателя. В свое время Михаил Осоргин, возмущенный публикацией черновиков «Анны Карениной», писал: «Толстой не обладал легким пером писателя... Он писал туго и переделывал по многу раз... Но к читателю он выходил одетым, без прорех и наскоро пришитых пуговиц, — какое же право имеем мы подглядывать в шелку, пока он одевается?.. Личность писателя — собрание его произведений, тех, которые он счел нужным опубликовать. Только этот образ правилен и окончателен. Всё, что могут дать его интимные бумаги, его частные письма, показания свидетелей о его жизни и о его личности, — всё это даст портрет ложный, портрет стороннего человека, до которого нам не должно быть никакого дела, за которого произведения никоим образом не отвечают и отвечать не обязаны»¹³.

Писатель всегда в ответе за свое произведение. А вот произведение, созданное писателем, не несет ответственности за последующее социальное поведение писателя. Произведение входит в культурное пространство и начинает жить там самостоятельной жизнью, независимой от своего создателя. Автор, подобно Боккаччо, может отречься от своего детища, но «Декамерон» оттого не перестает существовать (по меньшей мере, в головах тех, кто успел его прочитать). «Тихий Дон» не стал хуже оттого, что его автор впоследствии громогласно сожалел, что Синявского и Даниэля нельзя, как в двадцатые годы, судить «руководствуясь революционным правосознанием».

Иной вопрос — знакомство с личностью писателя как с культурным феноменом, подобно тому, как знакомят в серии «ЖЗЛ» с биографиями выдающихся политиков, ученых, полководцев. Но, строго говоря, это уже не область литературоведения и литературного образования — это история культуры. Ее данные мы привлекаем постольку-поскольку, опять-таки только ради того, чтобы понять и объяснить секреты художественного шедевра, созданного писателем.

Вторая проблема — *об отношениях между Художником и Временем*.

Сохраняет живучесть заложенная марксистской эстетикой традиция судить о значимости художественной индивидуальности по такому

¹³ Цит. по: Осоргин М. Черновики Толстого (28 августа 1939 года) // Вопросы литературы. 1991, № 11-12. С. 306-307.

критерию — «как писатель отразил свое время»? Но творческие способности писателя и «состояние мира» не всегда находятся в согласии.

Ведь объективные факторы исторического развития (социальные и исторические обстоятельства, эмоциональная атмосфера, активные художественные тенденции) вступают в действие только тогда, когда они воспринимаются *творческой индивидуальностью художника* — типом его мышления, стилевыми пристрастиями, жанровым репертуаром. На языке общей теории систем можно сказать, что все факторы представляют собой «пространство возможностей», творческая же индивидуальность писателя — это «пространство способностей», а взаимодействие между ними образует «пространство реализаций». И взаимодействие это носит драматический характер: бывает, когда художник в своих предчувствиях и своем творческом поиске опережает эпоху, бывает, что его талант несовместим с доминирующими «формами времени» — иначе говоря, «пространство способностей» расходится с «пространством возможностей». Писатель то «совпадает» с временем, то «выпадает» из времени. И это становится мучительной драмой художника, но ею-то и движется литература.

А что еще важнее: творческое устремление писателя состоит в другом — постигать сущность, «человеческий смысл» современности, давая ей оценку в свете вечных законов красоты, стараться открыть в современном бытии непреходящие ценности. Следовательно, при характеристике творческой индивидуальности писателя мало выяснить, насколько он проник в секреты своего времени, но крайне важно уловить и показать тот «избыток вечности», который таится в произведениях писателя, посвященных даже самым животрепещущим проблемам его времени.

И здесь мы неминуемо притрагиваемся к самой сокровенной сфере художественного сознания — к проблеме пророческого дара. Здесь нас поджидает опасность погрузиться в мистический туман. Но — от проблемы этой никуда не деться — ведь в истории русской литературы есть страницы, на которых пророческий дар художника явлен со всей очевидностью. Вот хотя бы такие эпизоды:

Начало 1910-х годов, Россия переживает экономический подъем, в 1913 году торжественно отмечается 300-летие дома Романовых, а поэт Александр Блок с тревогой обнаруживает в духовной атмосфере «сознание страшное обмана / Всех малых дум и вер», и из-под его пера появляются строки:

И черная, земная кровь
Сулит нам, раздувая вены,
Все разрушая рубежи,

Неслыханные перемены,
Невиданные мятежи.
(*Возмездие*, 1911)

А вот эпизод из другого времени — 1937 год, у Мандельштама рождаются «Стихи о неизвестном солдате», которые поражают провидческими предчувствиями и пророческим предзнанием катастрофических потрясений, которые ожидали планету и продолжают угрожать ей: Вторая мировая война, ядерные взрывы, бои в аравийских песках. Иосиф Бродский писал:

Если честно, я не знаю ничего в мировой поэзии, что может сравниться с откровением четырех строк из «Стихов о неизвестном солдате», написанных за год до смерти:

Аравийское месиво, крошево.
Свет размототых в луч скоростей —
И своими косыми подошвами
Луч стоит на сетчатке моей.

Грамматика почти не соблюдена, но это не модернистский прием, а результат невероятной духовной акселерации, которая в другие времена отвечала откровениям Иова и Иеремии. Этот разлом скоростей является в той же мере автопортретом, как и невероятным астрофизическим прозрением¹⁴.

Но, оказывается, самому поэту эти апокалиптически страшные «световые» образы явились совершенно неожиданно. Надежда Яковлевна Мандельштам в своем комментарии к «Стихам о неизвестном солдате» вспоминает: «...Но в то же время он сам удивлялся этой “вести”, которая летит “светопыльной дорожкой” и от которой “будет свету светло”... Он говорил: “Тут какая-то чертовщина” и “Что-то я перегнул...”»¹⁵.

Объяснение подобным феноменам, видимо, лежит в той связи, которая возникает между душевной организацией художника и духовной атмосферой его времени.

Когда употребляют выражение «дух времени», то фактически имеют в виду тот эмоциональный вектор, который образуется из переплетения множества умонастроений: психических реакций, привычек и норм, эмоциональной рефлексии, своеобразных сгустков нервной энергии общества. «Дух времени» — не фикция, это электрическое напряжение воздуха времени, его накал. Влияние «духа времени», или — если говорить более строгим языком — социально-психологической атмосферы, на жизнь отдельно человека и всего общества колоссально.

А что же художник? Он — носитель культурной памяти, это его профессия и его призвание. Память культуры всегда при нем, заставляя непроизвольно соотносить, сравнивать то, что

¹⁴ Бродский И. Сын цивилизации // Звезда. 1989. № 8. С. 193.

¹⁵ Мандельштам Н.Я. Комментарий к стихам. 1930-1937 гг. // Жизнь и творчество О.Э. Мандельштама. Воронеж, 1990. С. 299.

видят глаза, с тем, что помнит душа. А душа помнит опыт, накопленный искусством: те страдания, которые запечатлело искусство, те озарения, которыми одарило искусство род людской. Без сравнения не бывает ни восторга, ни отвращения. Те же из художников, кто обладает обостренной эмоциональной восприимчивостью, оказываются самыми чуткими сейсмографами пневмосферы. Такой художник раньше других людей почувствовал изменения в «воздухе времени», он, как магнит, вобрал в себя только-только назревающие энергетические колебания в умонастроениях, а то и предчувствовал их, соотнес их с памятью культуры, оценил в свете законов красоты, усилил мощью своего воображения и напряжением своих чувств, и, наконец, всё это организовал в эстетически цельную и впечатляющую систему.

А новое всегда встречают настороженно, а то и в штыки. Поэтому тот, кто чувствует время раньше и острее всех, неминуемо расходится с господствующими воззрениями, вступает с ними в конфликт. Он всегда инако-мыслящий, ибо его нравственная миссия — резонировать на боль других, оспаривать окостенелые догмы, открывать новые истины. Об этом напоминал Евгений Замятин в своем знаменитом манифесте «Я боюсь!» (1921), мужественно направленном против утверждающегося партийного диктата над литературой, превращения писателя в послушного популяризатора заказных мнений:

Главное в том, что настоящая литература может быть только там, где ее делают не исполнительные и благонадежные чиновники, а безумцы, отшельники, еретики, мечтатели, бунтари, скептики. А если писатель должен быть благоразумным, должен быть католически правоверным, должен быть сегодня полезным, не может хлестать всех, как Свифт, не может улыбаться над всем, как Анатоль Франс — тогда нет литературы бронзовой, а есть только бумажная, газетная, которую читают сегодня и в которую завтра завертывают глиняное мыло¹⁶.

К чему привело игнорирование этого напоминания, знают все, кто сколько-нибудь знаком с историей русской литературы советской эпохи.

Эмоциональная чуткость заставляет художника живо откликаться на боль других, решительно выступать против любых проявлений зла. А в России, где идеологический надзор во все времена был неотступен и крайне жесток, литература становилась едва ли не единственным рупором свободной мысли. Как ни банально сегодня звучит фраза «Поэт в России больше, чем поэт», но это ведь правда! Писатели в России всегда были властителями дум. За свое свободное слово они расплачивались дорогой ценой — ссылками, вынужденной эмиграцией, ГУЛАГами, расстрелами, психушками... Но именно писателя в России называли — Пророк, «избранник неба, глашатай истин вековых», «колокол на башне вечевой», «большая совесть наша», «учитель жизни», «Гамаюн, птица вещая», «Кассандра», «буревестник», «должник Вселенной», «вечности заложник у времени в плену», «стихотворец — миротворец, мира нового творец». К нему шли за советом, к нему обращались как к мудрому собеседнику и чуткому другу, как к утешителю в скорби и дарителю радости. Даже сегодня, когда погоня за прагматическими ценностями, казалось бы, выдавила культуру на задворки, именно писатель был призван на должность «дежурного по стране»...

Все эти в высшей степени уважительные именованья справедливы — они проверены временем и проверяются каждый раз заново при каждой новой встрече читателя с талантливой книгой.

Значит, такое представление о писателе и его миссии в русской культуре мы и должны формировать у наших учеников.

¹⁶ Цит по: *Замятин Е.* Сочинения. Т. IV. Мюнхен. 1988. С. 255.