



Л.С. Кишкин

**Литература  
среди  
искусств и наук**

Москва 1994

Российская Академия наук  
Институт славяноведения и балканистики  
Научный центр общеславянских исследований  
(ЦЕСЛАВ)  
Международный фонд югославянских исследований  
и сотрудничества "Славянская летопись"

**Л.С. Кишкин**

**Литература  
среди  
искусств и наук**

**Москва 1994**

*Ответственный редактор*  
*академик РАН Н.И. Толстой*

*Рецензенты :*  
*доктор филологических наук Н.А. Баскаков*  
*доктор исторических наук П.С. Достян*

**ISBN 5-900-698-24-6**

© Институт славяноведения  
и балканистики РАН, 1994.

---



---

## В В О Д Н Ы Е      З А М Е Ч А Н И Я

Взаимоотношения литературы, искусств и наук, их взаимосвязи, воздействие друг на друга, сближения и расхождения, занимали умы ученых издревле. Если говорить о России, то особенно много внимания этим вопросам уделялось на рубеже XVIII и XIX вв., иными словами в эпоху предромантизма и романтизма. В последующее время, вплоть до наших дней, и сами взаимосвязи словесности, искусств и наук, и степень познавательного интереса к ним были разными, о чем речь впереди. Здесь же скажем только то, что в последние десятилетия внимание к ним заметно возросло, о чем свидетельствует целый ряд специальных изданий<sup>1</sup>. Однако во многих из них проблема взаимосвязей рассматривается не столько с позиций практического литературоведения, сколько в отвлеченно философском плане, с целью разработки общей теории творчества, или же изучения развития взаимодействия наук, а иногда основные акценты оказываются сосредоточены на психологии и социологии труда писателей, зависимости их деятельности от технического прогресса и т.п. Все это изучать нужно, полезно, однако за пределами таких работ пока что остается множество вопросов, представляющих особую важность для конкретного изучения литературы. Попыткой по-иному осветить некоторые из них, привлечь к ним внимание и является настоящая работа.

Проблема взаимосвязей литературы с искусствами и науками очень широка. У нее есть целый ряд аспектов: влияние литературы на другие компоненты национальной культуры; значение поэзии в истории иных искусств; вопросы синтеза и сочленения искусства слова с остальными искусствами; взаимоотношения словесности с инациональными культурами; изучение проблем литературы философами, эстетиками, психологами, историками и представителями естественных наук; познание литературное и научное; возможности транспозиции словесных, пластических и музыкальных образов; психология и техника творческой деятельности писателя и ученого, художника и музыканта. Этот перечень аспектов изучения большой темы может быть пополнен и, вероятно, не одной еще позицией. Мы же попробуем рассмотреть лишь часть этой темы, сосредоточив основное внимание на том, как искусства и науки влияют на литературу. Именно это прежде всего важно для литературоведа. Рассмотрение художественной словесности среди искусств и наук представляется перспективным уже потому, что позволит хотя бы отчасти представить себе специфику их воздействия на литературу, осмыслить прямые и обратные связи последней с окружающей ее эмоционально-образной средой и всеми научно-познавательными ценностями, а это значит - глубже и полнее понять многие произведения писателей.

Автор книги "Русская литература и изобразительное искусство" К.В.Пигарев в ее вступительной части писал: "Изучение взаимосвязей между литературой и изобразительным искусством должно преследовать в качестве конечной цели установление общих закономерностей, обуславливающих возникновение родственных явлений на определенных стадиях развития литературы и искусства, их зависимость от национального и мирового исторического процесса"<sup>2</sup>. Думается, такое определение "конечной цели" все же недостаточно. Установление закономерностей и их

зависимостей безусловно необходимо, но вряд ли стоит все сводить только к этому. Ведь основанием для выявления закономерностей обычно бывают поддающиеся наблюдению свойства литературы и искусств, как впрочем и наук, присущие им содержательные признаки, близость и повторяемость последних, соотносимость во времени. Привязанность родственных явлений в литературе и искусствах ко времени в равной мере определяют возможность выявления как закономерностей, так и стадильности их развития. Обе эти категории находятся в обратной зависимости и обе в сущности условны, т.к. объективно в н е истории литературы и искусства сами по себе не существуют, хотя и являются инструментами их познания. Поэтому изучение связи литературы с искусствами и науками, прежде всего, как уже отмечалось, нужно для более полного, глубокого и всестороннего познания природы самих памятников художественной словесности, которые, как и произведения искусств, как и научные сочинения, реально существуют.

Рассмотрение литературы в контексте всей духовной культуры, в которую она входит как составная часть, по сути дела означает реализацию одного из общих эвристических принципов, т.е. познание одного элемента в его отношении к взаимодействующим с ним другим элементам, составляющим в совокупности определенную систему. Гегель писал относительно искусств: "С одной стороны, каждое из отдельных искусств специфически связано с одной из всеобщих форм искусства и дает ей *адекватную* внешнюю художественную реализацию, но с другой стороны, каждое отдельное искусство представляет в своем особом способе внешнего формирования целостность форм искусства"<sup>3</sup>. Иными словами, он считал, и не без основания, что каждому из искусств, кроме своих специфических свойств, присущи еще и общие для всех искусств признаки, из чего следует, что литература относится к совокупности искусств, как

субсистема к метасистеме. Возникает вопрос, где проходят границы в этой метасистеме между составляющими ее субсистемами (литературой, музыкой, живописью и т.д.). Он занимает ученых уже не одно столетие, однако полного и универсального ответа на него не найдено. Если еще как-то была обозначена Лессингом граница между словесностью - поэзией и пластическими искусствами - живописью (он считал, что предмет живописи - тела, а поэзии - действия), то значительно сложнее оказалось разграничить поэзию и музыку.

"Линия границы между всеми искусствами (не только между музыкой и поэзией) всегда имеет ширину. она даже расширяется до пределов целой *пограничной полосы*, на которой предметы уже не делятся друг на друга солнечным освещением, как например по ту и по сю сторону границы, в областях, бесспорно принадлежащих тому или другому искусству, - но окутаны таинственным полумраком" <sup>4</sup>. Это цитата из книги известного австрийского музыковеда А.В.Амброза. При всей ее метафоричности, в ней верно отмечена нередко действительно существующая размытость границ между некоторыми искусствами. Вместе с тем в ней справедливо говорится и о "бесспорных областях" того или иного искусства, т.е. об их определенной самостоятельности. И то и другое важно иметь в виду, стремясь понять характер взаимоотношения литературы с другими искусствами. Однако граница между музыкой и поэзией все же осталась "в полумраке".

Общий характер связи литературы с науками в значительной мере подобен ее отношениям с искусствами. Но есть и существенная разница. Взаимодействие словесности с какой-то одной разновидностью искусств, или даже несколькими из них, происходит в пределах одной метасистемы, которая объединяет в себе все искусства, то есть ряд субсистем, обладающих некоторой суммой сближающих их родственных признаков. Совокупность наук представляет

собою другую метасистему, которая вместе с предыдущей слагает то, что принято называть духовной культурой, а на языке философов - макросистемой. Упрощенно говоря, родство у литературы и наук, согласно этой системной иерархии, хотя и есть, но не такое близкое как с искусствами. Это - если исходить из существующих их расхожих определений, из того, что наука постигает мир через знания, а искусства - через художественное и эстетическое его освоение. Они, конечно, не совершенны, эти определения, и не полны. Есть множество других определений, и объективных и субъективных, почти каждое из которых несет какую-то свою крупницу истины. Л.Н.Толстой, например, в своем труде "Что такое искусство" приводит некоторые из них. Немецкий искусствовед XVIII в. И.И.Винкельман видел цель всего искусства в раскрытии красоты форм, идей и выражений, а его современник эстетик М.Мендельсон делал акцент на добре, полагая, что назначение искусства состоит в том, чтобы смутно познаваемое чувством прекрасное доводить до истины и добра. По Канту искусство проявляет красоту жизни, принося наслаждение без пользы, по Гегелю оно просвечивает идеи через материю. Последний полагал, что "содержанием искусства является идея, а его формой - чувственное образное воплощение" <sup>5</sup>. Более приемлемыми Толстому казались другие определения искусства, в которых оно рассматривалось как приносящее удовольствие творцу созданий тех или иных произведений, оказывающих приятное впечатление на других, независимо от личной выгоды для них. Сам же писатель считал, что "деятельность искусства" основана на "способности людей заражаться чувствами других людей". Он писал: "Искусство есть деятельность человеческая, состоящая в том, что один человек сознательно, известными внешними знаками, передает другим испытанные им чувства, а другие люди заражаются этим чувством и переживают их" <sup>6</sup>. Есть у Толстого и более краткая характеристика искусства, которое в целом рассматривалось им как "средство общения



людей, соединяющее их в одних и тех же чувствах" <sup>7</sup>. А вот его суждения об отдельных искусствах: музыка - это стенография чувств, литература - искусство запечатлеть словом образы чувств, живопись - передача посредством сочетания линий или красок зрителям чувств, которые испытал художник. Все вместе они представлялись писателю "столь же важным, как и наука, органом жизни человечества", переводящим "разумное сознание людей в чувство" <sup>8</sup>.

Каждое из приведенных суждений об искусстве может быть подвергнуто критике (за односторонность, узость, нечеткость, а в чем-то и спорность), но, кажется, в любом из них есть что-то, пополняющее наши представления об искусстве. Нельзя согласиться с теми, кто связывал искусство только с понятием о красоте, трудно принять суждения о его бесполезности и отсутствии "выгод" от общения с ним. Разве вызванные картиной, книгой или музыкой добрые чувства бесполезны для человека, разве духовное обогащение от соприкосновения с произведениями искусства не выгодно для него ? ! Что касается определений Толстого, то кто-то может увидеть в них лишь одно коммуникативное начало, отсутствие признания какой-либо познавательной функции у искусства, кому-то в них может не доставать упоминаний о его нравственных потенциях, об эстетическом постижении мира творцами искусств. Но во-первых, Толстой писал об искусстве как мастер о мастерстве, а во-вторых, обо всем, чего казалось бы недостает в его определении (воспитательное, познавательное и эстетическое значение литературы и искусства) в написанной им работе так или иначе немало говорится. В чем-то его отдельные суждения могут показаться субъективными, но это уже другой вопрос. Разбирать их не входит в нашу задачу.

Мы сознательно отклонились немного в сторону, чтобы показать, сколь многогранны и многообразны подходы к пониманию природы искусств, что объясняется их многосложностью. Не менее сложно обстоит дело и с

определениями содержания понятия науки. Их тоже немало: объединение и изложение объективно-достоверных сведений, принадлежащих к какой-либо области знания; итог положительных знаний о действительности; система знаний о природе, обществе и мышлении; сфера исследовательской деятельности, направленная на производство новых знаний, и т.д. Цель науки по Аристотелю - познание бытия, определение отношения частного к общему, а по Канту наука - это данное нам в ощущениях субъективное содержание, которое синтезируется разумом и в силу этого приобретает общую объективную значимость. Но оставим все это философам, науковедам и историкам науки. Думается, даже беглые замечания о природе искусств и наук все же дают известное представление не только о предпосылках, но и о возможностях, и об особенностях взаимосвязей и взаимодействий литературы с искусствами и науками. Правда, связь словесности с последними по своему характеру не внутрисистемная, а межсистемная. Однако, как это ни парадоксально, по отношению к некоторым гуманитарным наукам (фольклористике, истории, эстетике, философии) литература, порою, стоит ближе, нежели к отдельным искусствам (скульптура, пантомима), хотя это и не исключает наличия ее связи и с ними. Для этого есть свои причины, о чем скажем ниже.

А теперь, после краткого общего вступления о проблематике книги, обратимся непосредственно к связям литературы с искусствами и науками. Как уже говорилось, мы берем из этой широкой темы лишь один аспект - влияние разных искусств и наук на творчество писателей, имея в виду практический научный смысл и методичку его изучения. Как лучше к нему приступить? С выяснения сходства и различия взаимодействующих слагаемых культуры или же с попытки наметить пути подхода к рассмотрению самого взаимодействия? Поскольку о сходствах и различиях кое-что уже было сказано, а многое прояснится еще при конкретном

рассмотрении воздействия искусств и наук на словесность, то разумнее, видимо, начать с представляющихся возможными подходов к освещению избранной нами темы.

Первое, на что стоит обратить внимание, стремясь хотя бы приближенно представить себе картину связей литературы со смежными областями творческой деятельности (художественной и научной), это выявление сферы и точек соприкосновения литературы с искусствами и науками, а также выяснение "механизма" воздействия последних на литературу. Попробуем хотя бы отчасти суммировать некоторые наблюдения в этой области, отдавая предпочтение наиболее устойчивым и значительным влияниям на литературу, прежде всего изобразительного искусства и музыки, а также театра и научных дисциплин.

При аналитическом рассмотрении литературы в контексте всей духовной культуры надо иметь в виду, что первая соприкасается с элементами второй как составные части всей большой и сложной системы культуры с присущими ей общими законами и частными закономерностями образующих ее частей или подсистем (искусства, науки). Развиваясь в рамках законов логики и здравого смысла, художественное и научное мышление имеют свои особые признаки, в одном случае превалируют чувства и образы, в другом – факты и опыт.

Отличительной общей закономерностью искусств представляется реализация каждого из них в чувственных образах, создаваемых с помощью тех средств, которые они имеют. Подчиняясь ей, литература и другие искусства в конечном счете осуществляют одну общую для всех задачу отражения всего беспредельного многообразия жизни человеческого общества и природы. При этом все они так или иначе зависят от утвердившихся в обществе эстетических представлений (будь то музыка, живопись, скульптура или литература). Последние в немалой степени и предопределяют их взаимосвязи. Вот что по этому поводу, исходя из

собственного опыта, писал Р. Шуман: "Образованный музыкант может с такой же пользой учиться на рафаэлевской Мадонне, как художник на симфонии Моцарта. Больше того : для скульптора каждый актер становится неподвижной статуей, для последнего же произведения скульптора - ожившие фигуры; для художника стихотворение превращается в картину, музыкант воплощает картину в звуки. Эстетика одного искусства есть эстетика и другого; только материал различен" <sup>9</sup>. К числу других общих для всех искусств закономерностей относятся и обязательное глубокое прочувствование творцом воспроизводимого. Художник может изображать лишь то, что он прочувствовал, - обоснованно считал Гоголь. Справедливость этой мысли подтверждают высказывания других деятелей культуры. "Во всех видах искусств, - писал Стендаль, - необходимо самому испытать те ощущения, которые хочешь вызвать у других" <sup>10</sup>. По существу то же утверждал и Н.Паганини: "Надо сильно чувствовать, чтобы другие чувствовали" <sup>11</sup>. А вот слова о правомерности и надобности эмоционального переживания каждым творцом того, что он создает, принадлежащие Ф.Мендельсону: "Я считаю невозможным сочинять музыку, которая не прочувствована мною вполне" <sup>12</sup>. Пример еще одной такого рода закономерности - необходимая каждому творцу глубокая и искренняя убежденность в ценности и смысле его художественного произведения для людей. "Художник звука, линии, цвета, слова, даже мысли, - писал по этому поводу Толстой, - в страшном положении, когда не верит в значительность выражения своей мысли" <sup>13</sup>.

Во многом общим для всех искусств, в том числе и для литературы, является большее или меньшее подражание явлениям действительности, то, что с времён античности называют "художественным мимесисом". Это понятие в его современном толковании означает не повторение средствами того или иного искусства явлений действительности, а создание их подобий, которые характеризуются

диалектическим единством как сходств, так и различий<sup>14</sup>. Аристотель по этому поводу писал: "Так как поэт есть подражатель, подобно живописцу или какому-нибудь другому художнику, то необходимо ему подражать непременно, чему-нибудь одному из трех: или [он должен изображать вещи так], как они были или есть, или как о них говорят и думают, или какими они должны быть"<sup>15</sup>. Эта нормативная рекомендация, общая для представителей разных искусств, в какой-то мере сохраняет свое значение, правда, непременное условие подражать "чему-нибудь одному" не всегда согласно с практикой поэтов и других художников. Для нас же приведенное высказывание интересно как древнее свидетельство осознания существующего между ними родства.

Одним из ориентиров, помогающих установить возможные сферы и точки соприкосновения литературы с другими искусствами, может быть и присущая всем видам образного мышления характерная особенность - потенциальная множественность путей разрешения одной и той же художественной задачи не только посредством языка разных искусств, но и средствами одного из них. Такой степени вариабельности у наук нет. В этом отношении глубоко прав был Гете, когда писал: "Произведение природы и искусства нельзя изучать, когда они готовы; их нужно уловить в их возникновении, чтобы сколь-нибудь понять их"<sup>16</sup>. Смысл этих слов в том, что путей к достижению художественного эффекта или результата не один, а много. Какой именно или какие именно из них выбрал художник (писатель, живописец, композитор и т.д.), чтобы прийти к намеченной цели, можно узнать лишь проследив всю историю возникновения того или иного произведения. В этом образное мышление отлично от научного, где преобладает логика и одно утверждение со всей непреложностью вытекает из другого. Движение образной мысли уже в истоках своих "многовариантно". Ее развитие нельзя представить себе как прямую линию между двумя точками, обозначающую кратчайшее расстояние между ними.

Родственные художественные замыслы реализуются по-разному, пути их осуществления множественны. Чтобы убедиться в этом достаточно, например, сравнить раскрытие темы "Дон Жуана" у Байрона, Пушкина, А.К.Толстого и Леси Украинки, или же сопоставить пьесу Шекспира "Мера за меру" и поэму Пушкина "Анджело". Одна и та же причина в любом художественном произведении может вызывать разные следствия, порою даже взаимоисключающие, противоположные. И это - свойство всех искусств, также во многом предопределяющее потенциальные возможности связей между разными их видами.

Еще одна нерасторжимая нить, соединяющая изобразительное, словесное и все другие искусства, это - питающий их общий источник, иначе - сама жизнь. Говоря о жизни как общем источнике всех видов искусств, следует сделать одно уточнение. Получая пищу для размышлений и творчества от наблюдений за явлениями жизненной действительности, каждый художник одновременно в той или иной мере испытывает также и воздействие произведений смежных искусств. Они - тоже частицы этой действительности и неотъемлемы от жизни. В своем устремлении к раскрытию жизни и целостного духовного мира людей, при всей своей индивидуальности, и художник, и писатель, и музыкант, как и каждый человек, обладают во многом для всех общими способностями мыслить, запоминать, чувствовать и творчески преобразовывать полученные из жизненной действительности впечатления. Не менее существенно здесь и то, что те люди, для которых они создают свои творения, тоже обладают, подобно им, всеобъемлющим по своему характеру восприятием. Все это и создает почву для взаимодействия искусств.

Склонность к художественному восприятию, претворению и осмыслению явлений действительности общечеловечна. Об этом очень верно писал Тургенев: "Художество, принимая это слово в том обширном смысле, который включает в его

область поэзию, - искусство, как воспроизведение, воплощение идеалов, лежащих в основе народной жизни и определяющих его духовную и нравственную физиономию, - составляет одно из коренных свойств человека" <sup>17</sup>.

Образы словесно-поэтические и материально-пластические, а в определенной мере и музыкальные, могут быть отмечены тем, что мы называем "печать времени" или "дух времени". В них, как и в других видах искусств, фиксируется сознание эпохи, ее идеалы, вкусы, моды, социальные устремления, господствующие в тот или иной период истории эстетические нормы. Это также объединяет литературу и другие виды искусств, придает им общие свойства, делает их взаимозависимыми. При всех отличиях и картина, и повествование, и песня обладают общим свойством сохранения информации, причем очень часто не только об одном времени, но и об одних и тех же явлениях.

Общими для писателей и других деятелей искусств в определенной мере являются и такие моменты, как проявление собственных взглядов и идеалов в создаваемых произведениях; невозможность творческого развития в изоляции от внешнего мира без идущих от соприкосновения с этим миром и обществом импульсов; передача мыслей посредством своего искусства; обращение к "выдумке", фантазии и воображению в процессе раскрытия мыслей и воссоздания явлений жизни и т.д.

Всякому художественному произведению присущи соразмерность, сообразность и согласованность его компонентов, иными словами, - гармония, что также объединяет литературу со всеми другими искусствами, и обуславливает взаимозависимость между нею и ними. В произведениях живописи, музыки и других искусств писателя привлекают не только их образное и идейное содержание, но также и таинство мастерства создания гармонии. Он стремится постичь его, осмыслить и освоить в собственном творчестве. Нечто подобное происходит и в тех случаях, когда

в основу произведения кладут какие-то новые, не традиционные принципы организации образного материала.

И, наконец, последнее и, может быть, главное свойство всех искусств, предопределяющее возможность их взаимовлияния, - это то, что каждое подлинное художественное произведение коммуникативно, содержит познавательную информацию, является средством особого общения людей, обладает, по мнению Л.Н.Толстого, свойством передавать чувства одних людей другим, "заражать состоянием души".

Лишь конспективно намеченный нами ряд закономерных общностей между литературой и другими областями художественной культуры, обуславливающих связь между ними, и, в частности, воздействие всех иных искусств на литературу, разумеется, далеко не полон. Однако и из того, что сказано, видно, сколь велика и многообразна сфера общности, подобия и тесного соприкосновения у образов литературы со всеми другими художественными образами, а, следовательно, и сфера их возможного взаимодействия, которое детерминировано, конечно, не только общностью искусств, но и различиями между ними. Если все искусства, в том числе и литературу, объединяет общая по- существу эмоционально-чувственная сфера деятельности и разделяют средства ее осуществления, то у науки и литературы как раз все наоборот. У них очень близки средства (слово - ведь понятие "литературный язык" включает в себя и язык писателей и язык ученых), а те области духовной жизни, в которых каждая из них проявляет себя, достаточно различны: у одной на первом месте интеллект, у другой - раскрываемые в образах чувства. И надо всем этим - широкий спектр духовных свойств человека, выраженные и невыраженные мысли и чувства. При всей условности таких суждений, они, как думается, помогают понять специфику связей литературы с искусствами и науками.



Итак, воздействие наук на литературу отличается от искусств, у них свои особые точки соприкосновения. Как известно, каждый вид человеческой деятельности черпает из других то, что ему недостает самому. В литературе, как и в науке, любые проявления жизни природы и людей по мере их развития все чаще и чаще выступают как звенья единой цепи, в неразрывной взаимозависимости и обусловленности. Много лет назад, еще в 20-е годы прошлого века, В.Ф.Одоевский писал: "Поэзия будет мертва без помощи истории, как физика без математики". И еще - "Поэт непременно должен заниматься естественными науками..." Тому же Одоевскому принадлежат слова о том, что поэзия "должна быть ученою, обнимать целый мир не в умозрении только, но и в действительности... поэт-невежда невозможен"<sup>18</sup>. Он считал, что в будущем "поэзия с наукой сольются воедино", и хотя именно этого пока не произошло, отказать его мыслям о поэзии и науке в проницательности все же нельзя. Литература безусловно была бы совсем иной без развивавшейся параллельно с нею (а иногда и вместе) науки, если только такое вообще можно себе представить. В этом видится историческая основа влияния науки на художественную словесность. Оно было немалым, по мере течения времени его формы менялись.

Вначале, когда письменность и наука представляли собою нечто целое и еще не отделились друг от друга, это было совместное накопление и освоение первичных навыков словесного изложения мыслей, за которыми стояли образные представления и опытные знания. Незрелые и еще нерасчлененные, но уже начавшие свое существование литература и наука до своего обособления в будущем влияли друг на друга в условиях синкретической слитности. Это относится и к дописьменному их существованию и к долгому времени, когда письменность уже была.

Период синкретизма словесности и наук длился несколько столетий, вплоть до XVIII в. Для их дифференциации

понадобилась целая эпоха, включающая в себя и Средневековье и Возрождение. Процессу постепенного обособления творческой деятельности писателей и ученых все это время сопутствовала ее уже осознаваемая, но не очень ясная и не четкая расчлененность. До самого конца XIX в. наука нередко проявляла себя в литературных формах, а литература - в научных. Хотя процесс дифференциации и набирал силу, пограничная полоса между этими двумя видами творческой деятельности была и все еще оставалась очень широка, а сами они занимали, порой, лишь небольшие пространства за ее пределами. Примеров тому множество. Нередко науку и литературу представляли одни и те же лица. В ретроспективе это - Лукреций, Вергилий, Гораций, Данте, Дж. Бруно, Галилей, Эразм Роттердамский, Кохановский, Я.А.Коменский, Буало, Дидро, Руссо, Ломоносов, Карамзин и целый ряд других имен. Соотношение научного и художественного начал в сочинениях этих авторов, как и многих других писателей Античности, Средневековья, Возрождения и XVIII века, разное. По мере приближения к XIX в. процесс обособления литературы и наук усиливался и ускорялся. Однако до рубежа XVIII и XIX вв. полного их отделения друг от друга все же не происходило, они все еще часто находились в сплетении, что и определяло тогда тесные связи между ними. Правда, формы этих связей все же претерпевали изменения, иногда поэт подчинял себе ученого, иногда ученый - поэта, но случалось уже и так, что один полностью или почти полностью вытеснял другого в своем произведении.

Новый этап в отношениях литературных жанров с научными дисциплинами, ставших к концу XVIII в. достаточно самостоятельными, наступает в XIX в., хотя и в это время глухой стеной между ними и не возникало. Связи между литературой и науками в этот период (он захватывает и XX в.), обрели иной характер. Они проявляются теперь в художественном отражении писателями происходящего в мире

технического прогресса, в использовании ими некоторых научных идей (успехи естественных наук, позитивная философия и эстетика легли в основу художественного метода и целого литературного направления, получивших название натурализм), в реакции поэтов и прозаиков на происходящие в науке открытия. Это один порядок связей литературы с науками. Есть и другой: эксперименты, опыты, гипотезы и научные теории ученых возбуждали и питали воображение писателей-фантастов, нередко из трудов ученых-гуманитариев, особенно историков, поэты и прозаики черпали сюжеты своих произведений, иногда объектом их внимания становились образы самих ученых и их деятельность, что также получило отражение в творчестве. Перечень разных научных влияний на литературу можно продолжать, однако остановимся. Подробнее о них будет сказано в соответствующей главе. Здесь же нами условно обозначены три стадии развития отношений между литературой и науками.

В последующих разделах работы мы будем опираться на материалы русской и отчасти других славянских литератур, а также некоторых литератур Западной Европы. Читатель, возможно, обратит внимание на известную мозаичность привлекаемых в ходе свободного изложения данных и на то, что многие из них связаны с творчеством Пушкина и его современников. Это так и есть. Первая особенность объясняется тем, что главы книги не предназначены для сколь-нибудь последовательного и всестороннего описания разных видов влияния искусств и наук на произведение какого-то одного писателя, его творчество или же представляемую им литературу в целом, в них выясняются общие принципы и возможности изучения такого рода влияний, методические подходы к нему. Что касается Пушкина, то его наследие рассмотрено у нас особенно тщательно, в работах о нем часто разбираются не только литературные, но и все другие виды влияния на поэта, в том числе искусств и наук.

Взаимодействие литературы с ними в пушкинское время было очень интенсивным. Все это и предопределило наличие в книге относящегося к Пушкину и его эпохе материала.

Еще одна особенность работы - некоторое изобилие фактов и цитат. Они были нужны как аргументы и доводы в пользу выдвигаемых положений, а в ряде случаев и в качестве доказательных примеров множества и разнообразия творческих связей писателей со смежными областями культуры, мотивирующих целесообразность изучения этих связей.

Вероятно требует пояснения и такой вопрос: почему в работе объединено рассмотрение связей литературы не только с родственными ей искусствами, но и с казалось бы не столь близкими ей в наше время науками? Ответим на него, еще раз обратившись к Л.Н.Толстому. "Наука и искусство, - писал он, - так же тесно связаны между собой, как легкие и сердце, так что если один орган извращен, то и другой не может правильно действовать. Наука истинная изучает и вводит в сознание людей те истины, знания, которые людьми известного времени и общества считаются самыми важными. Искусство же переводит эти истины из области знания в область чувств. И потому если путь, по которому идет наука, ложен, то так же ложен будет путь искусства"<sup>19</sup>. Может быть в чем-то эти мысли и можно уточнить, в частности касательно полного приоритета науки, однако в целом утверждение неразрывности двух главных областей духовной деятельности людей, очевидно, сомнению не подлежит. Этим и объясняется совместное рассмотрение влияния искусств и наук на писателей в одной книге.

Таковы вводные замечания, которые хотелось бы предпослать четырем главам о воздействии на литературу пространственных искусств, музыки, театра и наук. Разумеется, в практической работе ученого-литературоведа над изучением того или иного произведения писателя или же всего его творчества, все эти воздействия (их различные

комбинации) предстанут не порознь, а как некий подлежащий рассмотрению и освещению комплекс. Однако сделать это без предварительного познания каждого из возможных видов влияния трудно. Поэтому книгу и составляют четыре главы. Автора вот уже более двадцати лет беспокоят мысли о том, что в наше время анализ литературных произведений обычно проводится без должного внимания к влиянию на них искусств и наук, отчего он бывает не полон и даже ущербен. Этот недостаток может быть не стоит преувеличивать и абсолютизировать, но он есть. Как освободиться от него? Прежде всего, как думается, следует активно использовать соответствующие труды ученых прошлого и настоящего, а главное не проходить мимо фактов влияния искусств и наук на литературу, научиться выявлять их, подвергать анализу, пытаться как-то систематизировать. И еще одно: надо, видимо, постоянно помнить, что литература – хотя и значительная, но все же только часть всей духовной культуры, что она всегда находится в соприкосновении и взаимодействии с другими ее слагаемыми, живет среди искусств и наук. Расширение рамок литературоведения несомненно откроет перед нами новые возможности. Посильно помочь такому расширению и призвана эта, в чем-то, возможно, и не бесспорная книга. Приношу мою глубокую благодарность Н.Б.Семихатовой за большую помощь в подготовке ее рукописи к печати, а также М.И.Леньшиной за подготовку ее оригинал-макета (компьютерный набор и верстка).



---

## Глава первая

# ХУДОЖЕСТВЕННОЕ СЛОВО И ПРОСТРАНСТВЕННЫЕ ИСКУССТВА (литература-живопись-графика-скульптура)

К вопросам взаимоотношения литературы и пространственных искусств в разное время с разных сторон и с разным успехом обращалось не одно поколение ученых. Особенно острым было внимание к ним на рубеже XVIII и XIX вв., когда в России стали известны "Салоны" Дидро, содержащие много словесных характеристик произведений искусства, а также "Лаокоон..." Лессинга, привлекий к себе особое внимание. В нем говорилось не только о границах живописи и поэзии, но и об их взаимодействии. Живой интерес к взаимодействию искусств проявлял и Гете. "Искусство, - писал он, - так же как и отдельные художественные жанры, друг другу родственны. Мы наблюдаем у них известное взаимное тяготение и даже тенденцию к растворению одного в другом; но в том-то и заключается долг, заслуга и достоинство истинного художника, что он должен уметь проводить границу между той областью искусства, в которой он работает, и всеми

остальными, должен уметь воздвигать любое искусство, любой его жанр, на собственной его основе и по мере возможности изолировать каждую художественную область"<sup>1</sup>. Здесь со всем, кажется, можно согласиться, кроме последнего: изолировать одно искусство от другого ни один художник не властен хотя бы потому, что все искусства, при всей специфике каждого, по словам того же Гете, "родственны".

Довольно долго вопросы взаимодействия искусств в целом не выходили за пределы теоретических раздумий и общих рассуждений. Лишь постепенно начинают они все больше и больше занимать историков литературы при конкретном практическом рассмотрении каких-то произведений или же всего творчества отдельных писателей. В наши дни в связи с расширением и усложнением решаемых литературоведами задач и новым подходом к ним эти вопросы приобрели особую актуальность. Изучения литературных связей стало недостаточно. Возможности изучения, раскрытия и интерпретации многих литературных явлений, их генетических корней и качественной эволюции, развития и отмирания оказались без выхода за пределы традиционного литературоведения ограниченными. Это стало особенно очевидно при разработке вопросов сравнительного литературоведения при изучении синхронных и диахронных связей литературных явлений, само возникновение которых зависит не только от себе подобных, но и от явлений, относящихся к другим областям художественной культуры, в частности и к пространственным искусствам.

Как свидетельствуют факты, в ходе своего исторического развития литература нередко соприкасалась и соприкасается со всеми пластическими искусствами, относящимися как к прошлому, так и к настоящему. При этом связи писателей с мастерами искусств разных эпох и направлений бывают необычайно многогранны. Порою авторы трудов о литературе указывали на них, но специально

как особая литературоведческая проблема они, именно так, в своей исторической конкретности, пока рассматривались очень мало, а настоятельная необходимость в этом явно обозначилась. Значение этого нового аспекта исследования литературы специально подчеркивал А.С. Бушмин: "... Изучение русской литературы во всем диапазоне ее связей, - замечает он, - во взаимодействии со всей культурой - важная задача, которая еще ждет своего решения" <sup>2</sup>. Мысли о необходимости рассмотрения литературных фактов в общекультурном контексте не раз высказывались и другими литературоведами, в частности, М.П. Алексеевым, Д.С. Лихачевым, А.И. Белецким, Н.И. Конрадом, М.М. Бахтиным, Ю.Я. Барабашем, В.Р. Щербиной, И.Г. Неупокоевой, а также зарубежными учеными - З. Неедты, Я. Мукаржовским, А. Мразом, К. Крейчи, Г. Маркевичем, М. Арнаутовым, П. Русевым и другими. М.М. Бахтин еще в 20-е гг. писал, что "отсутствие постоянной методической оглядки на другие искусства, на единство искусства - как области единой человеческой культуры - приводит современную русскую поэтику к чрезвычайному упрощению научной задачи, к поверхностности и неполноте охвата предмета, подлежащего изучению..." <sup>3</sup>.

Обращаясь к прошлому, мы видим, что вопросы связей литературы с другими искусствами в общем плане привлекали к себе внимание и дебатировались в России уже в XVIII в. Будучи сам не только ученым и поэтом, но и талантливым художником-мозаистом, М.В. Ломоносов по поручению президента Академии художеств И.И. Бецкого выбирал из русской истории сюжеты ("знатные приключения") для картин, предназначенных украсить дворцовые помещения. Вот как виделась ему одна из них - "Победа Александра Невского над немцами ливонскими на Чудском озере": "При сем деле то может представиться отменно, что происходит на льду, где пристойно изобразить бегущих, как они стеснясь и



проломив тягостью лед, тонут. Иные друг друга изо льду тянут, иные напротив того, друг друга погружают и колотят неприятелей. Кровь по льду и с водою смешанная особливый вид представит" <sup>4</sup> . Воплощенное в слове художническое видение можно наблюдать у Ломоносова и в его трагедии "Тамира и Селим", где есть живописное описание Куликовской битвы:

Уж поле мертвыми наполнилось широко;  
Непрядва трупами спершись едва текла.  
Различный вид смертей там представляло око,  
Различным образом повержены тела.

Но если у Ломоносова слово и изображение взаимодействуют в литературной практике, то его младший современник поэт В.И. Майков в стихотворении "Послание к российским питомцам свободных художеств" в сущности говорит о взаимозависимости искусств:

Напрасно будете без помощи наук  
Надежду полагать на дело ваших рук;  
Без просвещения напрасно все старанье:  
Скульптура - кукольство, а живопись - мارانье ...

Напомним, что слово "науки" в XVIII в. имело более широкое значение, чем сейчас, оно означало не только знания, но и навыки, умение, в том числе и слагать стихи. Поэзию тогда тоже нередко называли наукой.

Увлеченными поклонниками искусств на рубеже веков были Державин, Карамзин, Батюшков, что отразилось на их литературной деятельности. Державин-поэт нередко мыслил и творил как художник. В "Видении Мурзы" словесное описание внешности Екатерины II совпадает с одним из ее портретов, принадлежащих кисти Д.Г.Левицкого. Стихотворение "Рождение красоты" навеяно сюжетным

содержанием картин французского живописца Франсуа Буше. Таких случаев у Державина несколько. Получая от живописи импульсы для своих стихов, он сам, случалось, внял на художников. В этом отношении интересно его стихотворение "Тончию", обращенное к Сальватору Тончи, автору известного портрета поэта:

Так, живописец-философ!  
Пиши меня в уборах чудных,  
Как знаешь ты: но лишь любовь  
Увековечь ко мне премудрых.  
.....  
Иль нет, ты лучше напиши  
Меня в натуре самой грубой:  
В жестокий мраз с огнем души,  
В косматой шапке, скутав шубой ...

В соответствии с этой рекомендательной программой Тончи и изобразил Державина.

Свидетельством пристального внимания к изобразительному искусству со стороны Карамзина, повлиявшего на его литературную деятельность, могут быть "Письма русского путешественника". Они содержат немало сведений о художниках и их творчестве (Корреджо, Тициан, Рафаэль, Пуссен). Особенно высоко, наряду с Рафаэлем, ценил Карамзин работы Рубенса за присущий им "пиитический дух", "богатые мысли", "живые краски" и "согласие в целом". Очень сильное впечатление произвела на него картина французского художника Шарля Лебрена "Мария Магдалина", которую, будучи в Париже, писатель ходил смотреть в Кармелитский монастырь шесть раз, о чем подробно пишет в "Письмах..." Как историк, продолжая начинание Ломоносова, в 1802 г. Карамзин опубликовал статью "О случаях и характерах в русской истории, которые могут быть предметом художеств". В ней сказано: "Не

только историк и поэт, но и живописец и ваятель бывают органами патриотизма" <sup>5</sup>. Здесь явно предполагается наличие взаимосвязи между всеми этими людьми и их творческой деятельностью. Эта связь вольно или невольно прокламируется и в стихах Карамзина. В его "Илье Муромце" есть строки:

Для чего природа дивная  
Не дала мне дара чудного  
Нежной кистью прельщать глаза  
И писать живыми красками  
С Тицианом и Корреджием?  
Ах, тогда бы я представил вам ...

Дальнейший шаг в осмыслении родства живописи и словесности сделал Батюшков. Общим для них свойством он считал - проявление и раскрытие обеими "прекрасного". Слова "искусство" и "поэзия" были для него едва ли не равнозначны. Говоря о даре "искусства письма" и "выражения", поэт подчеркивал, что обладатели этого дара всю жизнь должны "клониться к одному предмету" - "искусству". Судя по записной книжке 1817 года, Батюшков собирался написать сравнительную работу о поэзии и живописи: "О войне и баталиях относительно к живописи и поэзии" <sup>6</sup>. Будучи большим любителем и знатоком искусств, поэт сделал их темой беллетризованного очерка "Прогулка в Академию художеств" (1814) и тем самым практически сблизил слово и живопись. В этом очерке, подобно В.И. Майкову, Батюшков считает, что художники должны знать не только свое дело, но и много читать, изучать историю. Выставленное в Академии художеств изображение розовой Венеры на голубом фоне поэт критически сопоставляет с ее образами у Гомера, Овидия и Лукреция, с которыми она "не имеет ни малейшего сходства". Пластическое изображение и словесное описание оказались у него в одном ряду. В

заклучении очерка говорится: "В Париже художники знают свою выгоду. Они живут в тесной связи с писателями, которые за них сражаются..."<sup>7</sup>. За этой фразой стоял призыв к единению русских живописцев и литераторов, как это было в кружке Оленина, к которому принадлежал поэт. В своем очерке Батюшков не раз упоминает имя немецкого искусствоведа И.И. Винкельмана, автора "Истории искусства древности", чьи взгляды на античность были ему близки. Следуя примеру немецкого ученого, он предпринял первую в русской литературе попытку в очерковой форме обратиться к истории художественной жизни России XVIII - начала XIX вв. Не имея возможности подробно рассмотреть здесь содержание очерка, ограничимся лишь той общей оценкой, которую дал ему А.Эфрос: «Батюшков был Колумбом русской художественной критики. "Прогулка" - ее первый высокий, классический образец. Наше искусство впервые нашло в ней живую связь со своей литературой, со своей историей, со своей русской культурой начала XIX в.»<sup>8</sup>. То, что Батюшков одним из первых наших литераторов обратил внимание именно на русское искусство, имеет особый смысл. Его предшественники, за редким исключением, писали о европейских художниках. Наши живописцы и скульпторы рубежа веков (Венецианов и его ученики, Орловский, Тербенев) еще сами многое черпали из книг. То же было позже свойственно в какой-то мере и Федотову, как и шедшим за ним Пукиреву, Перову или В.Е. Маковскому. Однако они уже и сами заметно влияли на писателей, чего мы еще коснемся. Показательно, что Федотов считал чтение обязательным для художника, имея в виду его профессиональную деятельность. На той же позиции стоял и Крамской, считавший "справедливым, чтобы художник был одним из наиболее образованных и развитых людей своего времени"<sup>9</sup>. Так что русская литература и живопись в XIX в. в какой-то степени взаимно поддерживали друг друга.

Острый интерес к вопросам взаимоотношения поэзии и искусств сохранялся и при Пушкине. Так, например, Кюхельбекер писал: "Гомер соединяет в себе поэзию с искусством писать - в той же степени, в какой Рафаэль поэзию и искусство изображать" <sup>10</sup>. И в другом месте: "Поэзия не умирает и не умрет; не умрет и искусство, без которого поэзия на земле не нашла бы средств и стихий к проявлению" <sup>11</sup>. Не раз и сам Пушкин отмечал определенную общность поэзии и других искусств (см. "Египетские ночи"), распространял понятие гармонии на разные виды творчества, в частности, музыкального и поэтического (ср. соответствующие места в "Моцарте и Сальери" и в статье "О поэзии классической и романтической"). Отношение к искусствам Пушкин со всей отчетливостью выразил в стихотворении "Из Пиндемонте" (1836), где писал о своем заветном желании:

По прихоти своей скитаться здесь и там,  
Дивясь божественной природы красотам,  
И пред созданными искусствами и вдохновенья  
Трепеща радостно в восторгах умиленья...

Как поэт и прозаик он не раз оказывался под влиянием произведений искусства. Во время работы над "Медным всадником" ему постоянно виделся памятник Петру I, созданный гением Фальконе. Сцены битвы в 3-й главе "Полтавы" в какой-то мере навеяны старинными гравюрами петровского времени. Образ Екатерины II в "Капитанской дочке" восходит к гравюру Уткина (1827) по картине Боровиковского, на которой царица изображена гуляющей с собачкой в парке Царского Села.

Думал о взаимодействии искусств и Гоголь. В статье о картине Брюллова "Последний день Помпеи", сравнивая это полотно с оперой, он писал о "тройственном мире искусства: живописи, поэзии и музыки" <sup>12</sup>. Этот "тройственный мир"

проник в его творчество (повести "Портрет", "Невский проспект", "Мертвые души", отрывок "Рим", "Тарас Бульба", статьи об искусстве).

Явно понимал связь литературы с другими искусствами Белинский. "Поэзия, - писал он, - выражается в свободном человеческом слове, которое есть звук, и картина, и определенное, ясно выговоренное представление. Посему поэзия заключает в себе все элементы других искусств, как бы пользуется вдруг и нераздельно всеми средствами, которые даны порознь каждому из прочих искусств" <sup>13</sup> . Правда, Белинский несколько преувеличивал возможности поэзии, полагая, что она "заключает в себе все элементы других искусств" и "представляет собою всю целостность искусства, всю его организацию" <sup>14</sup> . Верно здесь лишь то, что словесное искусство как одна из форм эстетического постижения мира, а также раскрытия и передачи мыслей и чувств, более многогранно и универсально по сравнению с живописью, скульптурой и музыкой. Но оно все же не обладает всеми присущими им свойствами и потому полной заменой других искусств быть не может, хотя и способно знакомить с ними, хотя ему и дано словесно претворить их.

Одним из первых в России практическое сопоставление фактов словесного и изобразительного искусства начал Ф.И. Буслаев, признав и подтвердив тем самым связь между ними. Замечания относительно общих свойств поэзии, живописи и скульптуры содержит его статья "Задачи эстетической критики" ("Мои досуги", т. I). Целиком вопросам взаимодействия рисунка и словесного текста посвящена другая работа Буслаева – "Иллюстрации стихотворений Державина", в которой, говоря об эмблематике в русской литературе и касаясь графических работ Оленина и Львова к державинским текстам, он писал: "... Живописец домолвил карандашом то, чего в стихах не доставало. Однако живописные образы мелькали и в фантазии поэта, когда он творил; поэтому художник старался их уловить в своих

очерках (т.е. рисунках. - Л.К.), чтоб открыть эту недоступную для читателей тайну творческой фантазии" <sup>15</sup> . Так обозначил ученый взаимопроникновение и взаимодополнение словесного и изобразительного искусств.

Ценные и, как представляется, верные высказывания о взаимозависимости пластических искусств, музыки, поэзии и слова встречаются позже у А.А. Потебни. "Незаменимость одного искусства другим или словом, - писал он, - не только не противоречит, но даже требует такой их связи, по которой одно искусство является условием существования другого" <sup>16</sup> .

Как социолог подошел к проблеме взаимоотношений между литературой и искусствами Г.В. Плеханов. "В произведениях искусства и в литературных вкусах данного времени выражается общественная психология" <sup>17</sup> , - писал он. Это высказывание имеет методологическое значение, так как указывает на единство общественных предпосылок, обуславливающих характер искусств и взаимосвязей между ними.

Живой интерес к связям литературы с другими областями культуры проявляли и сами писатели. Таковы, если не углубляться в XIX в., Горький, Блок, Пришвин, Паустовский, Сергеев-Ценский и другие. Горький не раз подчеркивал общность задачи разных искусств: "Какая вообще задача, - писал он, - у литературы, у искусства ? Запечатлеть в красках, в словах, в звуках, в формах то, что есть в человеке наилучшего, красивого, честного - благородного" <sup>18</sup> . Писатель рано осознал, что литература не автономна, что она - лишь часть более крупного целого. В этом отношении интересны его слова: "В мире нет ничего, что существовало бы само по себе и само для себя, все существует для чего-то, так или иначе зависимо, связано, спутано" <sup>19</sup> . Не удивительно, что именно Горький указывал писателям на необходимость "знать фактическую историю культуры" <sup>20</sup> . Знакомству литераторов с историей культуры он придавал особое значение: "Не зная истории культуры, невозможно

быть культурным человеком, не зная прошлого, нельзя понять подлинный смысл настоящего и цели будущего" <sup>21</sup>. А вот что писал в 1911 г. Блок: "Настоящее произведение искусства в наше время (и во всякое, вероятно) может возникнуть только тогда, когда 1) поддерживаешь непосредственное (не книжное) отношение с миром и 2) когда мое собственное искусство роднится с чужим (для меня лучше - с музыкой, живописью, архитектурой и гимнастикой)" <sup>22</sup>. В статье "Краски и слова" (1905) поэт размышлял о труде писателя и художника. "Искусство красок и линий, - говорится в ней, - позволяет всегда помнить о близости к реальной природе и никогда не дает погрузиться в схему, откуда нет сил выбраться писателю". И далее: "Душа писателя поневоле заждалась среди абстракций, загрузила в лаборатории слов. Тем временем перед слепым взором ее бесконечно преломляется цветная радуга. И разве не выход для писателя - понимание зрительных впечатлений - умение смотреть? Действие света и цвета освободительно. Оно улегчает душу, рождает прекрасную мысль ... Сказанное не унижает писательства" <sup>23</sup>. Тема взаимоотношения литературы и искусств волновала Блока всю жизнь. Отмечая неразлучность живописи, музыки, прозы и поэзии в России, он заявлял: "Писатель должен помнить о живописце, архитекторе, музыканте ... Бесчисленные примеры благодетельного для культуры общения (вовсе не непременно личного) у нас налицо..." <sup>24</sup>.

Много высказываний о связи литературы с искусствами встречается у М.М. Пришвина. "Мое настоящее искусство, - писал он, - живопись, но я не могу рисовать, и то, что должно бы быть изображено линиями и красками, я стараюсь делать словами, подбирая из слов цветистые, из фраз - то прямые, как стены ранних христианских храмов, то гибкие, как в завитках рококо. Что же делать-то? При усердии и так хорошо. А может быть, так и все художники работают мастерством чужих искусств, пользуясь силой родного?" <sup>25</sup>. Родственные Пришвину мысли встречаем и у Паустовского:



"Кроме поэзии, есть живопись, без которой было бы очень трудно существовать прозе" <sup>26</sup> . Примечательны в интересующем нас отношении и слова Сергеева-Ценского, который писал: "Художник слова неизбежно должен знать и понимать все виды искусства" <sup>27</sup> .

Такого рода вопросы волновали и волнуют не только названных писателей, но и многих других. Это подтверждают, например, размышления Карела Чапека: "Гёте – поэт. Гёте – естествоиспытатель. Гёте – драматург. Гёте – государственный советник. Гёте – рисовальщик. Гёте – мыслитель. Гёте – археолог. Гёте – гражданин мира. Гёте – романтик. Гёте – классик. Гёте – человек. Нынче столько пишут о каждом из этих Гёте, что будет уместным напомнить о специфическом и весьма существенном обстоятельстве: это все тот же Гёте. Для бессмертия достаточно того, что Гёте был поэтом, но для самого Гёте этого оказалось мало ... Вечен не только "Фауст" или "Вертер", вечна не только совершенная и, можно сказать, божественная красота стихотворений Гёте, вечен и никогда не утратит своего значения тот лишенный какой бы то ни было ограниченности духовный тип, который он собой представлял, то было полное и целостное воплощение возможностей человека, не чуждого ни одной из областей творчества. Чем настойчивее в современную эпоху посягают на наши души односторонность, узкая специализация и строгий профессионализм, тем ярче сверкает почти мифический идеал универсального человека, олицетворяемый Гёте... Пусть и сегодня и завтра дух Гёте ведет нас в светлый и безграничный мир культурного синтеза" <sup>28</sup> . Нельзя не подивиться глубине и мудрости этих слов. Да, "культурный синтез" так или иначе затрагивает все области духовного творчества. Не менее интересны для нас и мысли о взаимосвязи искусств Ромена Роллана, который писал: "Постоянно наблюдается, что искусства влияют друг на друга или же в результате своего естественного развития, иной раз выходят, так сказать, за свои пределы и вторгаются в область

смежного искусства" <sup>29</sup>. И еще одно суждение, более близкое по времени, принадлежащее Ярославу Ивашкевичу: "Современный литературный процесс невозможно понять вне контекста всей мировой культуры" <sup>30</sup>.

Приведенные высказывания показывают, что современное изучение литературы вне ее связи с другими компонентами художественной культуры (живопись, графика, скульптура) уже не может быть достаточно успешным и полным, учитывающим всю сложную диалектику литературного развития. В наши дни изучение связей литературы с другими частями культуры приобрело особое значение. Научно-техническая революция побудила ученых-гуманитариев к повышению точности своих наук и поискам новых путей к непознанному (в нашем случае к новому, более глубокому осмыслению генезиса и развития явлений литературы в их связи со всей гаммой пространственных искусств). Наступившие в мире после второй мировой войны премены и возросший интерес народов к жизни друг друга обусловили необычайно интенсивный международный культурный обмен. Невиданному росту взаимной международной информации способствовало усовершенствование каналов коммуникации и появление новых их видов. В результате развитие культуры как системы и сложнейшая сеть временных и пространственных связей между отдельными ее составляющими попала в сферу внимания ученых самых разных специальностей от физиков-теоретиков и кибернетиков до экологов и специалистов по охране окружающей среды, не говоря уже о самих ученых-гуманитариях. Таким образом, литература и наука о литературе оказались в новых условиях существования. Не случайно так возрос интерес к сравнительному литературоведению, к изучению преемственности в литературе и международных связей. Логическим следствием активизации сравнительного литературоведения и явилось стремление исследовательской мысли к неотъемлемым от

него вопросам взаимодействия литературы с другими искусствами.

Как же перейти от констатации связей литературы с другими сферами культурного творчества и отдельных, часто локальных, наблюдений над ними (нередко касающихся лишь влияния литературы на искусство, например, Толстого на Верещагина или Немцовой на Манеса), к более широкому и последовательному изучению жизни литературы среди искусств в контексте всей художественной культуры ?

Использование структуральных, математических, статистических или семиотических методов исследования, повидимому, здесь сейчас не может стать слишком продуктивным. И не только потому, что применение этих методов в литературоведении пока не оказалось таким всемогущим, как думалось их приверженцам вначале. Если пока что с трудом и лишь отчасти поддается формализации материал какого-то одного из видов искусства, то аналогичный подход к его рассмотрению как функционирующей части большой динамической системы, слагаемые которой взаимозависимы и влияют одно на другое, — задача неизмеримо более сложная, особенно если учесть многообразие зависимостей и влияний. Но из этого все же не следует, что пути к изучению литературы в ее отношении ко всей культуре наглухо закрыты. Д.С. Лихачев в одной из своих статей по методологии заметил: "Нельзя исследовать факт, не установив этого факта" <sup>31</sup>. К сожалению, мы порою забываем об этом. Некоторые первичные факты взаимодействия литературы с другими областями художественной культуры в общих чертах установлены, однако их все еще не так много, и они, за редким исключением, не стали, как уже отмечалось, объектом специальных работ, не стали прочным элементом литературоведческого анализа. Поэтому, видимо, будет правильно, продолжая установление, сбор, описание, систематизацию и осмысление соответствующих фактов,

постепенно пытаться перейти к их обобщенному исследованию<sup>32</sup>. Возможно, для продвижения в этой области понадобятся годы. Но это не должно смущать, ибо выявление новых свойств литературных явлений, получение качественно новых данных и умножение аргументов для воссоздания истинных представлений о месте и значении литературы в духовной жизни людей - это сейчас один из путей повышения точности литературоведения.

Среди общих предпосылок взаимодействия литературы и искусств во все времена большое значение имели одни и те же для писателей, художников и ваятелей так называемые "проблемы эпохи". Преломленные в их многообразном творчестве они с неизбежностью обуславливали определенную тематическую близость разного рода произведений. В этом отношении показательно, например, родство содержания картин П.А. Федотова с произведениями и отдельными образами Гоголя, Островского и раннего Достоевского<sup>33</sup>. Конечно, степень подобного родства на разных этапах развития художественной культуры неодинакова. Наиболее интенсивным бывает сближение литературы и искусств (прямое взаимодействие между ними) в переломные периоды их истории, когда они особенно поддерживают и дополняют друг друга. Такими и были 1840-1850-е годы в России, когда и в литературе и в искусстве усиливалось критическое начало и значительно расширился круг отражаемых ими явлений действительности. В литературе это новое направление получило наименование "гоголевского" или же "Натуральной школы". Надо заметить, что в 40-50-е годы XIX в. литература и искусство влияли друг на друга взаимно. Жанровые сцены и отчасти пейзаж в драматургию А.Н. Островского приходили не только от жизни, но и от изображения русскими живописцами.

В последующий период взаимосвязи между писателями и художниками не прерывались, однако просматриваются они уже несколько иначе, не столь наглядно и четко, как у

Федотова, в какой-то мере предшлого за Гоголем и в чем-то предвосхищившего Достоевского. Близость литературы и искусства во второй половине века характеризуется скорее их гипологическим подобием (сравни судебные и тюремные сцены "Воскресенья" Толстого с картинами Н.А. Касаткина "В коридоре окружного суда" и Н.А. Ярошенко "Всюду жизнь", изображение народного быта в поэзии Некрасова с живописью Перова или же рассказы Успенского и Решетникова с репинской картиной социального покаяния "Бурлаки"), нежели прямыми взаимовлияниями. Правда, были и они (религиозно философские взгляды Толстого явно сказались на цикле евангелических картин Н.Н. Ге, хотя он и не во всем соглашался с писателем, а финал рассказа Гаршина "Надежда Николаевна", убийство Лопатиным Бессонова, связан с картиной Репина "Иван Грозный и сын его Иван", для которой писатель позировал). Но доминировали все же гипологические схождения.

Некоторых случаев взаимозависимости писателей и художников мы еще коснемся. В целом же Стасов был прав, когда писал о том времени: "Главная наша сила в том, что новое русское искусство так крепко обнялось с русской литературой и творчеством, как, может быть, не одно другое в Европе... Наша литература и искусство - это точно двое близнецов неразлучных, врозь не мыслимых" <sup>34</sup>. Однако в первую очередь это все же больше относилось именно к искусству, к его, если так можно сказать, литературности (так, картину Перова "Похороны крестьянина", например, можно вполне соотнести с первой частью поэмы "Мороз красный нос" Некрасова). Если в начале XIX в. поэзия действительно была неразлучна с живописью и скульптурой, то обратная связь литературы с искусством в конце 1870-х годов, к которым относятся приведенные слова Стасова, была уже не столь крепка. Поэты и прозаики в ту пору несколько опережали живописцев в своем развитии.

Новое оживление в отношениях литературы с изобразительным искусством наступает на рубеже веков, в годы выхода журналов "Мир искусства" и "Аполлон", когда взаимодействие между ними опять как бы уравнивается. Мы лишены возможности более подробно останавливаться на вопросе о колебаниях интенсивности взаимосвязей пластических искусств и художественной словесности, их большей и меньшей двусторонности или же односторонности. Нам было важно лишь отметить их зависимость от "проблем эпохи" и "дум поколений", равно как и от исторической хронологии развития всей художественной культуры. Без учета этих обстоятельств в ряде случаев исследователю трудно дать объяснение тому или иному конкретному случаю близости словесных, живописных, графических или же скульптурных образов. Мы привели отдельные примеры из истории русской литературы, однако факторы, о которых шла речь, в основе своей универсальны. В принципе немало аналогичного происходит и в ходе взаимодействия других литератур с искусствами.

А теперь, после этого показавшегося необходимым общего отступления, перейдем к вопросу о возможных реальных аспектах изучения воздействия на литературу изобразительного искусства, сделав, однако, еще несколько предварительных замечаний.

История осмысления взаимоотношения образов изобразительного искусства и литературы ведет свое начало от V века до нашей эры, когда Симонид Кеосский заявил, что живопись - немая поэзия, а поэзия - говорящая живопись. Столетием позже тему близости поэзии и живописи затронул Аристотель в своей "Поэтике", где поэт уподоблен "живописцу или какому-нибудь другому художнику"<sup>35</sup>. В последующие века к этой теме обращались Гораций, Леонардо да Винчи, Дидро, Лессинг, Гёте, Гегель, Ромен Роллан и многие другие<sup>36</sup>. Леонардо да Винчи писал, что если живопись - немая поэзия, то поэзия - это невидимая живопись<sup>37</sup>. При

известных отличиях в представлениях о взаимоотношениях искусства и литературы на разных исторических этапах все упомянутые писатели и ученые признавали наличие связей между ними, взаимовлияния друг на друга.

Забегая вперед заметим, что связи между писателями и художниками проявляются различно: в родстве мотивов, общности тем, в сходстве особенностей видения действительности и метода ее отражения, наконец, в трудно поддающейся определению близкой тональности творчества, в стяжении того, что А.А. Потебня называл языком чувства и языком мысли. Можно предположить, что эти два языка виделись ученому сосуществующими наряду с третьим - словесным, которому полностью мысль и чувства не подвластны. Говоря об искусстве, он допускал, что "оно, подобно слову, есть не столько выражение, сколько средство создания мысли" <sup>38</sup>. Вот в этом функциональном подобии, если согласиться с Потебней, и можно усмотреть философскую основу родственных связей между литературой и искусствами. К сожалению, Потебня лишь бегло обозначил свое представление о наличии трех языков, не дав им развернутой характеристики. Поэтому за понятиями "язык чувства" и "язык мысли" пока видится нечто неведомое и даже таинственное. Но сама идея, как думается, достойна внимания и дальнейшей разработки хотя бы уже потому, что приходила в голову не одному Потебне. Задолго до него о том же по существу думал и В.Ф. Одоевский. "Выражение (т.е. слово - Л.К.), - писал он, - относится к мысли и чувству, как дробь к единице; выражение никогда не может достигнуть целостности чувства или мысли. Мы по выражению не узнаем мысль, но только *угадываем* ее, дополняя собственным чувством то, чего недостает выражению; на этом основывается так называемая симпатия между автором и читателем. Между искусствами существует такое дополнение, которое не имеет определенного образа, которое имеет способность применяться ко всякому выражению..." <sup>39</sup>. К

пониманию тройственной связи между мыслью, чувством и языком, видимо, интуитивно приближался и М.П. Мусоргский, писавший: "... если звуковое выражение человеческой мысли и чувства простым говором верно воспроизведено у меня в музыке, и это воспроизведение музыкально-художественно, то дело в шляпе" <sup>40</sup>. Как бы не относиться к суждениям Одоевского и Потебни в целом, нам в них видятся зерна истины. Во всяком случае трудно отрицать, что взаимосвязь искусств обуславливает взаимозависимость, существующую между словом, мыслью и воплощенным в образах чувством. Эту общую для всех искусств взаимозависимость между мыслью и ее художественным раскрытием ощущали и осознавали многие. Размышляя о "механизме" мастерства художника, К.П. Брюллов, например, считал, что он с ранних лет должен развивать его так, "чтобы карандаш бегал по воле мысли: мысль перевернется и карандаш должен перевернуться" <sup>41</sup>.

Высказывая свои соображения о наличии трех языков (мысли, слова и чувства), Потебня на этом остановился. После него эта сфера психо-физиологической деятельности человека именно в таком ее истолковании, кажется, не привлекала к себе внимания ученых. Здесь еще очень много непонятого, неясного и загадочного, ожидающего своего изучения и разъяснения, если это только возможно, в будущем. Но если все же в общем плане принять идеи Потебни, то, видимо, уже теперь можно говорить не только о "словообразе" и "чувствообразе", но и о "мыслеобразе". Все они, разумеется, тесно связаны между собою как прямой, так и обратной зависимостью. В какой-то мере они способны "дублировать" друг друга, возмещать и дополнять, но при этом они не адекватны. У каждого из них есть нечто только свое и нечто для всех общее. В абстракции их можно представить себе как три разных наложенных друг на друга круга, поверхности которых соприкасаются лишь частично. Наиболее сложен, содержателен, богат, объемен и широк



среди них, как представляется, "мыслеобраз". Его связь с языком не проста и неоднозначна. Нередко казалось бы ясная и четкая мысль с трудом и не всегда полно передается словом, изображением или же музыкальным звучанием. Сам Потебня полагал, что слово выражает не всю мысль, что оно - лишь "образ образа" мысли. Не об этом ли писал Тютчев в стихотворении *Silentium* - "Мысль изреченная есть ложь", видимо, чувствуя невозможность полной передачи мысли посредством слов. По свидетельству самих творцов (Пушкин, Л.Толстой, Бальзак), художественные замыслы при их реализации порой в чем-то изменяются, как-бы сужаются и что-то теряют. Показательно, что у каждого крупного художника замыслов (в сущности, развернутых мыслеобразов) бывает значительно больше, чем произведений.

Связь слова и чувств с нашим сознанием, с его понятными-предметными представлениями - вне сомнения. Однако реально сущий и безусловно причастный к возникновению словесных, визуальных и звуковых образов в их чувственном преломлении "мыслеобраз" как субстанция не поддается объективной проверке ни зрением, ни слухом <sup>42</sup>. Он может лишь субъективно осознаваться все через ту же мысль, сложнейшая физическая природа которой пока окутана тайной так же, как и область подсознания. И все же, как можно думать, именно "мыслеобраз" является той общей основой, на которой зиждутся все виды интеллектуальной деятельности, в том числе литература, искусства, музыка и науки. В этом видится предопределенность их взаимозависимости и возможность взаимодействия.

Глубинные связи между живописным и словесным изображениями отчетливо осознавал Горький. Конечно, он не ставил знака равенства между словами и красками, когда замечал, что "писать рассказы о людях ... это значит - рисовать людей словами, как рисуют их кистью или карандашом". Не делал он этого и когда утверждал:

"Литература – это искусство пластического изображения посредством слова". В его высказываниях имелась в виду определенная функциональная общность литературы и искусства в духовной жизни людей. Ведь не случайно же так прочно утвердились в научном языке такие выражения, как "писатель рисует", или "художник пишет". Не случайно и то, что и в литературе и в живописи живут такие понятия, как "портрет", "пейзаж" и т.д.

Весьма показательным и еще одно высказывание Горького: "Книга Бальзака написана как бы масляными красками и, когда впервые увидел картины Рубенса, я вспомнил именно Бальзака" <sup>43</sup>. Здесь писатель подчеркнул возможную общность словесных и изобразительных ассоциаций.

Неоднократно отмечал существующие между писателями и художниками творческие связи Эджек Неседы. Он писал об Ирасеке и Алеше: "... Искусство этих обоих творцов - писателя и художника - настолько воздействует одно на другое, что вообще невозможно говорить об Ирасеке, не упомянув об Алеше" <sup>44</sup>. В своей литературной работе чешский писатель Ирасек не раз прибегал к помощи художника Алеша.

Следует сказать о современном толковании специфики словесного и изобразительного искусства. Определяющим, хотя и не единственным, признаком литературы обычно считаются выразительные ее свойства, а искусства - изобразительные, разумеется, без абсолютизации. Вот, что пишет об этом Н.А. Дмитриева: "Главное отличие метода изобразительного искусства ... от литературного состоит прежде всего в том, что оно непосредственно изображает не впечатление от предметов, не размышления над предметами, а подобия самих предметов в их чувственном бытии, мысли же и переживания сообщаются воспринимающему опосредствованно через эту чувственную форму"<sup>45</sup>. Мысль и интеллектуальность в литературе, натура и материальность в

искусстве определяют границы их возможностей. Словесные образы обладают динамичностью, изобразительные - неподвижны. "Великая разница между художником кисти и художником слова, - отмечал Сергеев-Ценский, - состоит в том, что первый воплощает в красках один какой-нибудь момент, а второй имеет дело с постоянным чередованием этих моментов-картин" <sup>46</sup>. Как видим, в этом отношении нынешнее понимание специфики художественного слова и изображения смыкается с Лессингом, впервые прибегнувшим к понятиям о времени и пространственном искусстве.

Первичная и, может быть, основная общность материального изображения и художественного слова, позволяющая вступать во взаимодействие - это то, что видел в них Симонид и на что много позже указал в России Горький, а до него Пушкин, которому принадлежат слова: "Кисть как перо: для одной глаз, для другого - ухо" <sup>47</sup>. Между прочим, и в наши дни понятие литературного образа порою определяется как "*картина* человеческой жизни" <sup>48</sup>. Прошедшее через столетие объяснение одного искусства через другое не случайность и не совпадение, а закономерная констатация существующего между ними функционального сходства, пределы которого определены их знаковыми средствами. Различием используемых знаков литературы и искусства определяется и возможность степени инкорпорирования ими друг друга. Литература в силу универсальности слова, по-видимому, обладает несколько большими предпосылками к внутреннему синтезированию элементов других искусств и их опосредованной передаче читателю. И не случайно литературу иногда характеризуют как живопись без изображения, музыку без звуков, театр без актеров. Во всем этом есть известная доля истины. У главы известного философского кружка И.В. Станкевича есть маленькая новелла "Три художника". В ней говорится о трех братьях - музыканте, художнике и литераторе, каждый из которых старался своими средствами передать прелесть

летнего вечера в деревне. Новелла кончается знаменательными словами: "И разрешились уста третьего брата (литератора - Л.К.): речь его досказала песнь, дорисовала картину, дала звуку образ и образу движение - и три жизни слились в жизнь одну, три искусства - в красоту".

Одним из очевидных и потому бесспорных показателей родства "живописи словом" и "писания красками" может быть "взаимопереводимость" образов, создаваемых писателями и художниками. Примеров такого рода "переводов" с языка одного вида искусства на другой история знает не мало. Вспомним хотя бы царскосельскую скульптуру Соколова на басенный сюжет Лафонтена ("Пьеретта и разбитый кувшин") и знаменитую надпись Пушкина к ней "Урну с водой уронив, об утес ее дева разбила" или же четверостишие Микельанджело - "Отрадно спать - отрадней камнем быть", поэтически интерпретирующее смысл его известной скульптуры "Ночь". Другим примером может быть несчетное множество картин на библейские сюжеты. Однако слово "перевод" используется здесь очень условно, из-за отсутствия лучшего. Речь идет о воссоздании каких-то элементов произведения словесного искусства средствами искусства изобразительного и наоборот. Единого мнения о сущности этого мало изученного и потому порою несколько загадочного явления в науке пока нет. Но сама трансплантация образов или же элементов образности из одного искусства в другие - факт непреложный. Разного рода примеров тому множество. Помимо уже приведенных выше случаев из прошлого, это, в частности, и современная попытка А. Вознесенского возместить словесный текст графическими символами - эмблемами ("Видеомы"). А недавно московское издательство "Орбита" предприняло оригинальное многосерийное издание Конан Дойля "Мистер Холмс и его 60 расследований", в котором типографский шрифт используется лишь для выходных данных. Содержание

рассказов Конан Дойля художником Л.Козловым передается исключительно посредством рисунков. Психофизиологическая возможность такого рода образных перемещений и превращений, надо полагать, неотделимы от свойственной людям, пусть и в разной степени, синестезии. Глубокое эмоционально-чувственное восприятие литературного образа у многих, например, может вызвать и зрительные представления о нем. Если иметь в виду письменную и устную речь, то большее или меньшее "переливание" одного искусства в другое, в известной мере можно сопоставить с тактильным общением глухонемых и глухослепых, при котором особое положение пальцев соответствует буквам алфавита, образующим слова и затем зрительные или же звуковые образы-представления.

Еще одна существенная причина, обуславливающая возможность претворения живописных и скульптурных изображений в словесные образы и обратно, это исторически сложившееся определенное соответствие словесного и изобразительного образно-знаковых рядов. Надо заметить, что слово, особенно художественное, как знак обрело только ему присущую гибкость и вместимость, оно, если и не "всеэквивалентно", то по сравнению с другими искусствами, прибегая к химической терминологии, имеет большее число "валентностей" для соединения с ними и претворения их в себя, не теряя при этом своих основополагающих литературных признаков. Именно поэтому столь значительна роль слова в творческой жизни художников. "... Достижения человечества в осознании действительности и самого себя с помощью понятий слов становятся совершенно необходимыми на каждом шагу развития живописи", - замечает А.С. Варганов <sup>49</sup>. Близкую этой мысль до него высказывал и А.А. Потемня, который считал, что "творческая мысль живописца, ваятеля, музыканта невыразима словом", но "предполагает значительную степень развития, которая дается только языком" <sup>50</sup>.

Психофизиологическая возможность передачи зрительного образа словом и наоборот, словесного - зрительным, - это, как уже отмечалось, пусть и не до конца ясная по своей природе, но все же поддающаяся опытному наблюдению способность воспринимающих произведения одного искусства создавать в своем сознании параллельный образный ряд из области другого. Без этой способности или свойства, именуемого синестезией, не было бы между искусствами никакого взаимодействия. Но есть у этого вопроса и другая сторона, относящаяся к философии искусства или, лучше сказать, искусств. Если Потебня, говоря о невыразимости словом "творческой мысли", все же не отрывает ее совсем от языка, то Гёте думал несколько иначе. "Искусство, - писал он, - это посредник несказуемого; поэтому кажется глупым стремиться снова перевоплотить его в словах. Однако пока мы стремимся осуществить это, наш разум получает немалый выигрыш, который опять таки идет на пользу упражняемой способности" <sup>51</sup>. Первую часть этого суждения трудно полностью принять, даже имея в виду всю тонкость и сложность материи, о которой идет речь. Думается, ближе к пониманию сути взаимосуществования искусств все же подошел Потебня, считавший, что язык и поэзия предшествовали всем остальным видам искусств. Полагая, что и поэзия и разные искусства "вытекают из самой сущности человека", он, как уже отмечалось, писал: "Незаменимость одного искусства другим или словом не только не противоречит, но даже требует такой их связи, по которой одно искусство является условием существования другого" <sup>52</sup>. Да, каждое искусство незаменимо, каждое имеет право на существование и только ему присущи возможности и средства удовлетворения духовных потребностей человека, которыми и порождено. И совсем не глупо, как полагал Гёте, а вполне разумно и правомерно, когда созданное живописцем подобие предметов получает опосредованное сознанием писателя, словами переданное представление о них или же ,

когда художник получает творческий импульс от литературы и создает изображение, как бы материализуя словесный образ. Это всего лишь две формы чувственного воссоздания явлений действительности, не повторяющих, а дополняющих одна другую.

Есть у мастеров слова, кисти, карандаша или резца точки соприкосновения и в области формы и в области "технологии" творчества, хотя первый из них способен передать сам процесс развития явления и впечатления от него, а остальные - лишь какую-то мгновенную фазу этого процесса, доступную зрительному восприятию. С.Т.Коненков писал: "Искусство и литература высокого героического звучания по своей внутренней сути должны быть скульптурны. Лапидарная ясность формы, сила чувств и масштабность мысли, заключенные в произведении, - вот ведущие качества скульптуры. А разве не эти качества характеризуют лучшие создания революционной драматургии и поэзии?"<sup>53</sup>.

Навыки живописцев, строго ограниченная рамкой площадь картин учат писателя показу большого в малом, отбору из жизненных наблюдений лишь самого яркого, самого необходимого для раскрытия художественной идеи. Живопись учит художников слова видеть мир в многообразии красок, света и теней. Сколь велико значение цветов и красок для поэта, умение, подобно художнику, видеть и замечать их, позволяют представить стихи Катенина ("Руки белые ломала./ Черны волосы рвала"), Пушкина ("Под голубыми небесами.../ Прозрачный лес один чернеет, / И ель сквозь иней зеленет") или же Блока ("О, красный парус / В зеленой дали"). Не менее важно цветовое восприятие мира и для прозаика. Много общего между собою имеют литературная и графическая метафоричность, особенно в области книжной иллюстрации и карикатуры. О близости словесной и графической метафорики свидетельствует эмблематическая литература барокко.

Как видим, воздействия изобразительных искусств на литературу могут быть весьма многообразны, поэтому отдельные конкретные аспекты их рассмотрения часто диктуются самим материалом, предоставляемым исследователю самой историей литературы и искусства.

Объектами внимания литературоведа могут быть суждения писателей об искусстве, их искусствоведческие работы, позволяющие глубже понять их собственное литературное наследие и эволюцию эстетических взглядов (в этой связи можно назвать имена Дидро, Стендаля, Гоголя, Тургенева, Герцена, Лескова, Гончарова, Л. Толстого, Яна Неруды, С.К. Неймана, Сенкевича, Пруса и многих других). Эти суждения могут быть высказаны не только в специальных статьях и книгах, как в известном труде Л.Н. Толстого "Что такое искусство?", но и в тексте самих художественных произведений. Именно так на страницах "Обрыва" в защиту "Сикстинской мадонны" выступил Гончаров: "Если невозможны Рафаэль и Корреджо и подобные им, как хотели уверить нас некоторые публицисты, так это не потому, что они будто бы не нужны более, а потому, что их нет ... все видимое и доступное в них : радости, страдания, красота и т.д., переведенные на человеческий понятный всем язык и краски, будет всегда находить себе симпатии в людской толпе"<sup>54</sup>. Разве не характеризуют эти слова эстетической позиции писателя?!

Возможны специальные изучения многочисленных случаев, когда писатели одновременно проявляют себя рисовальщиками и художниками (Державин, Жуковский, Пушкин, Крылов, Гоголь, Лермонтов, Тургенев, Гончаров, Григорович, Достоевский, Л. Толстой, Короленко, Тэффи, Форш, Сергеев-Ценский, а также Шевченко, Теккерей, Жорж Санд, Гюго, Словацкий, Ирасек, Чапек, Незвал, Л. Стеглик и др.). Насколько плодотворным может быть такое изучение, позволяет представить себе целая серия книг о рисунках Пушкина, написанных А.М. Эфросом, Т.Г.



Цявловской, Л.П. Керцелли. А между тем ими рассмотрены, аннотированы и атрибутированы из общего числа около двух тысяч пушкинских рисунков пока лишь малая часть. Более половины рисунков вообще не публиковалось. Так что поле деятельности для их исследования остается обширным. Что собою представляют разбросанные более чем на девятистах страницах рукописей рисунки Пушкина ? В какой-то степени на этот вопрос ответил сам поэт, дав описание альбома Евгения Онегина:

Он был исписан, изрисован  
Рукой Онегина кругом.  
Меж непонятого маранья  
Мелькали мысли, замечанья,  
Портреты, числа, имена  
Да буквы, тайны письма,  
Отрывки, письма черновые,  
И, словом, искренний журнал,  
В котором душу изливал  
Онегин в дни свои молодые ...

Во многом именно так выглядят черновые рукописи стихов поэта. Так же как и сами тексты, рисунки на полях - это своеобразная хроника его творческих исканий, философских раздумий и какое-то отражение событий личной жизни, фиксация образов людей, которые особенно занимали его воображение. Первым обративший внимание на пушкинские рисунки П.В. Анненков охарактеризовал их как "разговор с самим собой".

Показательна эволюция взглядов исследователей рисунков Пушкина. В начале 30-х годов А.М. Эфрос писал, что "графика его рукописей это дневник в образах, зрительный комментарий Пушкина к самому себе" <sup>55</sup>. Вряд ли можно считать такую определяющую подход к рисункам Пушкина характеристику достаточной. Много лет спустя

Т.Г. Цявловская напишет о том, что они "интересны психологически" <sup>50</sup> и интерпретирует некоторые из них с точки зрения психологии творчества. Так, обратившись к рисункам на полях чернового текста "Руслана и Людмилы", она выделила среди них множество таких, которые прямо не связаны с поэмой, не отражены в ней, но уходят в эпоху Древней Руси. Это - боевые топоры, пики, мечи, луки со стрелами, старинные кресты, т.е. все то, о чем думалось поэту при написании поэмы, что окружало его героев. Рисунки приоткрывают гайну движения творческой мысли, ее воплощения в художественном тексте. Это наблюдение над психологией творчества может быть дополнено.

Иногда Пушкину хотелось зрительно представить то, о чем он писал. Так, на полях "Цыган" мы видим медведя и таборные шатры. В ходе работы над "Евгением Онегиным" появилось изображение Татьяны с обнаженным плечом. Именно так она и описана в романе ("сорочка легкая спустилась / с ее прелестного плеча"). Надо полагать, у поэта была необходимость видеть то, о чем он писал. Зрительными изображениями он как бы проверял достоверность своих словесных образов. Но случалось порой и так, что рисунки предшествовали стихотворным текстам, как бы предвосхищая и предопределяя их рождение. Так, очевидно, было со стихотворением "Жил на свете рыцарь бедный ..." (1829), поскольку относящиеся к нему рисунки оказались среди черновиков "Полтавы" (1828). Таким образом, рисункам Пушкина есть что сообщить исследователям не только о его творческой психологии, но и об истории его произведений, их истоках.

Еще дальше в сравнении с предшественниками по пути более глубокого, всестороннего подхода к графике Пушкина пошла Л.П. Керцелли. "Как поэт-художник, всегда двуединый в жанре периферийного все-таки для него изобразительного творчества, Пушкин сумел явить миру нечто теоретически как бы невозможное вовсе - он сумел запечатлеть ... в

материально-конкретных графических образах самое тайное тайных художника – запечатлеть, зафиксировать самый процесс, механизм художественного мышления" <sup>57</sup>.

Значительную часть рисунков Пушкина составляют портреты его современников. Они в первую очередь и привлекли к себе внимание многих исследователей <sup>58</sup>. Их атрибуция, хотя пока и не полная, а иногда и спорная, все же существенно обогатила пушкиноведение. Менее изучена и осмыслена вся остальная графика поэта, непосредственно связанная с процессом творчества и самими произведениями. В целом, думается, можно согласиться с мнением С.А. Фомичева, который пишет: "Несмотря на множество работ, посвященных рисункам Пушкина, мы ... находимся еще в начале особого направления пушкиноведения. Само же это направление чрезвычайно перспективно и может быть намечает новые горизонты литературоведения..." <sup>59</sup>.

Примечательным примером писателя и одновременно художника в зарубежной литературе может быть Виктор Гюго. Подобно Пушкину, им было создано множество рисунков (около 450-ти), очень часто тесно связанных с его литературной работой. Так же как и русский поэт, он обладал удивительной зрительной памятью, так же нередко поверял свое слово изображением, а иногда шел от рисунков к тексту. Его "марины" возникали одновременно с работой над романом "Труженики моря". Большая часть рисунков Гюго так или иначе сопричастна его литературным произведениям. Помимо "Тружеников моря", это – "Человек, который смеется", "Отверженные", "Девяносто третий год", "Легенда веков".

Интересно отметить, что многие рисунки Гюго, как и Пушкина, исполнены пером. Любопытна и некоторая гематическая общность. Оба писателя любили рисовать лошадей, оба делали наброски пейзажей. Особое место у того и другого занимают рисунки повешенных, связанные, как можно думать, с раздумьями о жизни и смерти. Как

Пушкина, так и Гюго нельзя изучать, оставив в стороне сопутствующую их литературному труду графику. Автор работы о рисунках Гюго Ж. Серженг, на наш взгляд, обоснованно пишет: "Несомненно, поиски Гюго-поэта и Гюго-художника взаимосвязаны, иначе и не может быть" <sup>60</sup>. К этому нечего добавить, ибо это так и есть.

Выше мы назвали лишь несколько писателей-рисовальщиков и художников, на примере двух из них попытались хотя бы коротко сказать о своеобразии их творчества в его двуединстве. Однако рисующих писателей было гораздо больше и это позволяет думать о каких-то закономерностях в раскрытии талантов. Только в русской литературе, помимо уже упомянутых имен, можно назвать еще немало других поэтов и прозаиков, которые проявили себя и художниками. Таковы, в частности, Батюшков, Каролина Павлова, Полонский, Мамин-Сибиряк, Андреев, Белый, Ремизов, Волошин, Маяковский, Городецкий, Каменский, Батрицкий, Олеша, Антокольский (и это тоже еще далеко не все). Литературный путь каждого из них так или иначе был связан с их художественным творчеством. Вот что, например, писал о себе увлекавшийся рисованием и даже иллюстрировавший свои произведения П.Г. Антокольский: "Литературоведение, театр и даже в какой-то степени живопись - эти три дороги в разные периоды жизни были мне так же дороги, как прямая и неизбежная дорога в поэзии" <sup>61</sup>. Не удивительно, что образы художников часто привлекали его как поэта. Имея в виду свои рисунки, среди которых немало на пушкинские и гоголевские мотивы, Антокольский считал, что "живопись продолжает поэзию".

Нередко рисующие писатели, особенно поэты, сопровождали свои графические работы и акварели надписями, чаще стихотворными. Так поступали Батюшков, Полонский, Волошин, Ремизов, Маяковский, Олеша и др. Одну из своих акварелей ("Карадаг", 1923) Волошин сопроводил следующим текстом:

И над живыми зеркалами  
Возникнет темная гора  
Как разметавшееся пламя  
Окаменевшего костра.

Как показывает этот и многие другие подобные случаи, Антокольский, сказав, что "живопись продолжает поэзию", был прав лишь наполовину, поэзия и проза в свою очередь также не раз продолжали живопись. Живописные и графические работы Лермонтова, как правило, не иллюстрировали его произведений, но нередко были их предвестниками, стояли у истоков его поэтических замыслов. На свои карандашные беглые зарисовки, вместе с другими материалами, опирался в своей литературной работе Короленко. Нечто подобное было и у Белого. Следует заметить, что некоторые писатели-художники (Полонский, Андреев, Ремизов, Городецкий, Каменский, Антокольский и др.) принимали участие в художественных выставках, ряд из них (Ремизов, Каменский, Маяковский, Белый, Антокольский и др.) иллюстрировали свои произведения, а отдельные (Батюшков, Жуковский, Гоголь, Гончаров, Григорович) порой выступали и с искусствоведческими публикациями.

Как следует из всего сказанного, соединение в одном лице писателя и художника случается не так уж редко. Большая одаренность если не всегда, то довольно часто выходит за пределы какого-то одного рода деятельности. Так было с Леонардо да Винчи, так было с Ломоносовым и многими другими выдающимися деятелями мировой культуры. Вопрос лишь в соотношении главного занятия с сопутствующим. Но как бы то ни было, все направления деятельности одаренной личности неразрывно связаны между собою, воздействуют друг на друга и подкрепляют одно другое. Глубоко понять, воспринять и претворить плоды

духовной деятельности одного таланта, будь он многогранным или же проявившимся в какой-то одной области, может лишь другой талант, создатель иных духовных ценностей.

Показательно, что не только писатели нередко тяготеют к занятиям рисованием и живописью. Порою и профессиональные художники обращаются к слову, становясь таким образом писателями (из русских, например, таковы - Федотов, Перов, Верещагин, К. Коровин, Рерих, И. Билибин, Петров-Водкин, В. Яковлев, Е. Честняков; из чешских - Й. Чапек, Й. Лада, А. Куба, В. Фиала, из словацких - Й. Штурдик). По разному, иногда очень своеобразно, происходит это обращение к слову. Многие из рассказов В.Г. Перова представляют собою словесно-художественные параллели к его картинам. Рассказ "Тетушка Марья" дополняет, углубляет и расширяет содержание его живописных работ "Похороны крестьянина" и "Тройка", рассказ "Под крестом" комментирует "Странника", рассказ "На натуре" - "Утопленницу", а рассказ "Милентьич-птицелов" раскрывает мысли и чувства художника, связанные с его работой над картиной "Птицелов". В то же время это вполне самостоятельные литературные произведения, отмеченные всеми присущими только им свойствами. Из рассказа "Под крестом" мы узнаем об истории жизни изображенного Перовым странника и его кончине, в повествовании о птицелове, попав в лес, читатель слышит жужжание пчел, пение птиц, журчание ручья. Таким образом писатель Перов дополняет многое из того, что нельзя передать в картине. Однако при этом он все же остается и художником. Вот только несколько строк из его рассказа о птицелове, оказавшемся утром в подмосковном лесу: "От земли поднимаются, как легкий дымок, испарения... Все видимое дрожит, движется, как бы дышит. А в голубом небе, разметнув крылья, плавно несутся в воздушном эфире

крупные коршуны" <sup>62</sup>. Живопись и словесное описание здесь как бы соединяются в нечто целое.

Иной характер имеет литературное наследие В.В. Верещагина, состоящее в основном из очерков и эссе ("Очерки, наброски, воспоминания", 1883; "На войне в Азии и Европе", 1894; "На Северной Двине", 1895; "Листки из записной книжки", 1898; "В Севастополе", 1900 и др.). Это вполне профессионально написанные книги, художническое мировидение просматривается в них далеко не всегда. И все же порою художник отчетливо проявляет себя. Вот как, обратившись к теме Бородинской битвы; он описывает находившегося во время сражения на холме близ деревни Горки Кутузова: "Грузный, тяжело дыша, сидит он на своей неизменной скамеечке, с неизменной нагайкой через плечо; белье торчит из под распахнутого сюртука; шапка без козырька, лицо одутловатое, вытекший правый глаз некрасив. Около него в подзорную трубу смотрит на битву начальник штаба Толь. Сзади несколько офицеров рассуждают о ходе битвы, несколько казаков держат лошадей ..." <sup>63</sup>. Надо ли говорить, что за словами отчетливо видится картина, как ей и положено, с передним планом и фоном. Художник Верещагин плодотворно воздействует здесь на Верещагина-писателя. Писал Верещагин и чисто художественные произведения (повесть "Литератор"), проявил он себя и как поэт (поэма "Черт и Ванька" и ряд мелких стихотворений). И как литератор и как живописец он решительно осуждал войны, показывал их пагубные последствия. Увлечение литературой помогло Верещагину полнее раскрыть талант художника так же, как рисование помогало Пушкину или Гоголю - свои дарования в слове.

Два таланта - писателя и художника - были присущи Н.К. Рериху. Работа над словом обогащала его как художника, а опыт живописца благотворно сказывался на словесном творчестве. Это проявилось не только в обращении к теме искусства (рассказы "Старинный совет", "Иконный

терем"), но и в своеобразном характере самих словесных описаний. Особенно явственно это чувствуется в рассказе "Иконный терем", посвященном труду и быту русских изографов в XVII в. "Двери иконного терема, - говорится в нем, - висят на тяжелых кованых петлях, лапка петель длинная, идет она во всю ширину двери прорезная узором". Так увидеть дверь и изобразить ее посредством слов мог только художник. Еще один пример из того же рассказа: "Изографы разделись в дорогу, жатованную одежду: однорядки с серебряными пуговицами, ферези камчатные с золототкаными завязками, кафтаны куфтерные, охабни зуфные, штаны суконные с разводами, сапоги сафьяновые" <sup>64</sup>. Если иметь в виду, что слова "камчатные" и "куфтерные" означают разновидности цветных узорчатых с золотом шелковых тканей, а зуф - крашенная шерстяная ткань, то Рерих-писатель и Рерих-живописец здесь как бы сливаются воедино, а мысленно видимая последним многоцветная картина обретает у первого свою словесную форму.

Нередко художники оставляют интереснейшие, отличающиеся большим художественным достоинством мемуары ("Далекое и близкое" И.Е.Репина, "Давние дни" М.В.Нестерова, "Воспоминания" В.Н.Бакшеева, "Круг царя Соломона" Н.В.Кузьмина, "Воспоминания" В.М.Конашевича). А бывает и так, что один и тот же человек вполне профессионально и талантливо выступает как в литературе, так и в искусстве (Микельанджело, Ломоносов, Н.Бестужев, Шевченко, Маяковский, П.А.Радимов, польский драматург, поэт и художник Ст. Выспянский, чешский поэт и художник Фр. Гельнер и др.).

Одним из удивительных примеров соединения в одном лице двух талантов (живописца и поэта) может быть творческая деятельность нашего современника Павла Александровича Радимова, последнего председателя товарищества передвижников и первого - АХРР'а (Ассоциации художников революционной России). Его



картины из сельской жизни и многочисленные лирические стихи представляют собой нечто целое, хотя прямой связи в них может быть и нет. Их объединяет только то, что картины Радимова поэтичны, а стихи живописны. Очень часто они зримы и красочны:

Анис поспел. Он кумачевым боком  
Сквозит, румяный, в прорези листвы,  
Над полем за плетнем безмолвье синева,  
Там догорает солнечное око.

("Анис")

Заря янтарной пеленой  
Горит за синими лесами,  
И месяц в дымке голубой  
Нависнул между облаками  
Как серп с округлыми краями.

("Вечер")

В кувшинках вся речка и мост у плотины,  
На той стороне голубая ветла,  
Как дороги сердцу такие картины,  
И даль за пригорком прозрачно светла.

("Голубая ветла")

Нельзя не увидеть в этих отрывках из стихов Радимова, как опыт и мировидение живописца преломлялись в его поэтическом творчестве. Оно является еще одним свидетельством близости и родства искусств, их взаимодействия.

Все приведенные случаи большего или меньшего словесно-изобразительного дуализма интересны и ценны для литературоведа постольку, поскольку помогают осветить основную эстетическую направленность, всю сущность деятельности тех или иных писателей-художников и

художников-писателей. Ведь стихи, поэмы, рассказы, повести и романы писателей, так же как и их графика, и их живопись, в сущности порождены одним и тем же вдохновением. И пусть порою первое удастся лучше, а второе хуже, все равно они сопряжены между собой и одно дополняет и объясняет другое. Потому-то они и подлежат совокупному изучению. В то же время подобное изучение может помочь и уяснению самой природы взаимодействия слова и образа, приблизить нас к открытию пока неизвестных тайн психологии творчества.

Заслуживают внимания и нередкие примеры личной близости и дружбы писателей с художниками (Гоголь - А.Иванов, Толстой - Ге, Толстой - Репин, Тургенев - Polenov, Чехов - Левитан, Дидро и современные ему французские художники, Гюго - Делакруа, Золя - Мане, Ирасек - Алеш, Райс - Алеш и т.д.). Интересно также тесное творческое сотрудничество и соприкосновение (иногда синхронное, иногда диахронное), выражающееся обычно в иллюстрировании художниками литературных произведений, при котором потоки словесных и изобразительных образов нередко как бы сливаются или же дополняют один другого (Сервантес - Доре, Пушкин - Н.В.Кузьмин, Гоголь - Агнн, Толстой - Л.О.Пастернак, Лермонтов - Врубель, Гашек - Лада, Краско - Штурдик). Более редки, но для литературы весьма существенны, словесно-поэтические иллюстрации, комментарии или надписи к картинам, рисункам и скульптурам, о чем свидетельствуют, например, надписи Пушкина к скульптурам, стихотворения А.К.Толстого "Мадонна Рафаэля" и А.Н.Майкова "Мадонна", многочисленные стихотворные миниатюры Гиляровского, стихи Врхлицкого к рисункам Энгельмюллера и т.д. Еще более существенны те идущие от произведений изобразительного искусства импульсы, которые побуждают писателей к самостоятельной их трактовке или же к воспроизведению навеянных ими ассоциативных представлений.

Особый ряд исследовательских объектов составляют произведения писателей, посвященные изображению художников - исторических лиц (Ал. Алтаев, О.Форш, К.Паустовский, Л.Фейхтвангер, Р.Роллан, М.Тильшова и др.) или же вымышленных персонажей (Гаршин, Чехов, Короленко, Г.Успенский, Св. Чех, Голсуорси, Золя), а иногда и общей философско-лирической трактовке образов ваятелей и живописцев (Пушкин, Вяземский, Никитин, Бальмонт, Блок, Гумилев и др.). Имеют место случаи, когда подлинные имена художников лишь упоминаются в художественной прозе, выполняя в ней какую-то функциональную роль. Так, имя Рафаэля встречается, например, в "Отцах и детях" Тургенева, в рассказе "Живописец" Н.А.Полевого, а имя Корреджо - у того же Тургенева в "Вешних водах".

Несколько иной порядок образуют словесные произведения, в которых в качестве художественных деталей так или иначе фигурируют действительные произведения изобразительного искусства. Так, например, произведения Рембрандта, любимого художника Лермонтова, фигурируют у него дважды - и в поэзии (стихотворение "На картину Рембрандта") и в прозе (одна из сцен в "Княгине Лиговской"). В той же "Княгине Лиговской" упомянут "Последний день Помпеи" Брюллова, с Аполлоном Бельведерским сопоставлена красота лица сбитого Печериным чиновника. По меньшей мере дважды прибегал Лермонтов к сравнениям с Рафаэлем (в стихотворении "Поэт" и в повести "Вадим"). В "Обрыве" Гончарова фигурируют Венера Милосская, "Сад любви" и другие картины Рубенса, головки Грёза, а у Тургенева в повести "Ася" героиня сравнивается с "рафаэлевской Галагеей в Фарнезине". В "Вешних водах" Тургенев сравнивает Джемму с Форнариной Рафаэля, в "Степном короле Лире" ему приходит на память фреска Микельанджело "Страшный суд" в Сикстинской капелле. Гончаров в "Обрыве", говоря о Вере, вспоминает

женщин Мурильо, у Пушкина черты Ольги напоминают "Вандиковскую мадонну", незнакомка из "Невского проспекта" Гоголя кажется художнику Пискареву столь же чудной, как "Перуджинова Бианка", образ Аполлона Бельведерского использован Некрасовым в поэме "Железная дорога" - таких примеров в поэзии и прозе не мало. Нередко в художественной литературе встречаются и вымышленные писателями, не существующие в действительности произведения искусства, которые выполняют в тексте специальную смысловую и метафорическую функцию (живописные полотна на мифологические сюжеты - в "Княгине Лиговской" Лермонтова, гравюры в комнате Кирсанова - у Чернышевского, картины из римской жизни - в очерке Успенского "Наконец панли виновного", написанное красками изображение "нагой дамы" - в рассказе Чехова "Невеста" и т.д.). Все эти случаи также требуют изучения.

Пытаясь рассматривать литературу как часть художественной культуры, стремясь учесть и привести в систему все питающие ее источники, в частности, восходящие к изобразительному искусству, мы не можем забывать, что и сама литература в свою очередь является питающим началом для многих искусств и всей культуры в целом. Постичь это начало, показать его - одна из задач литературоведения, решение которой позволит увидеть "входы" и "выходы", которые имеет литература как подсистема, воздействующая на компоненты более обширной художественно-культурной метасистемы и испытывающая встречные влияния с ее стороны. Возможен и такой аспект изучения взаимосвязей и взаимодействий литературы и искусства. Движение в этом направлении, как нам кажется, можно усматривать в разработке таких типовых тем, как, например, "Пушкин и русская культура".

Следует сказать и еще об одном ракурсе рассмотрения интересующей нас проблемы. Мы имеем в виду обращение

писателей к типологически близким живописцу приемам изображения, опыту живописи, к решению посредством слова аналогичных с нею специфических задач. "Живописные образы", "статические изображения", краски и свет, эмоциональная передача пространственных и объемных представлений, с которыми мы встречаемся в литературе (у Л. Толстого, Тургенева, Короленко, Чехова, Паустовского и др.), – все это нередко черпается писателями из опыта живописи<sup>65</sup>. Из биографии А.Н.Майкова известно, что он с юности увлекался искусством, мечтал стать художником, учился живописи в Италии. Однако плохое зрение и литературные успехи склонили его к поэзии, которой он отдал свое предпочтение. При всем том, в стихах Майкова-поэта не раз можно заметить проявления мировидения Майкова-живописца. Об этом позволяет говорить и композиционное построение его поэтических описаний, их картинность, красочность, скульптурность, предметная детализация. Показательно в этом отношении стихотворение "Ах, чудное небо, ей богу, над этим классическим Римом !..." (сборник "Очерки Рима"). Один из живописных уголков Рима предстает перед нами как яркая, зримо воспринимаемая картина:

Ну, вот, поглядите: по каменной белой ограде разросся  
Блуждающий плющ, как развешанный плащ или завеса;  
В середине, меж двух кипарисов, глубокая темная ниша,  
Откуда глядит голова с преуродливой миной  
Тритона. Холодная влага из пасти, звеня, упадет.  
К фонтану альбанка (ах, что за глаза из-под тени  
Покрова сияют у ней ! что за стан в этом алом корсете !)  
Подставив кувшин, ожидает, как скоро водою  
Наполнится он, а другая подруга стоит неподвижно,  
Рукой охватив осторожно кувшин, на облитой  
Вечерним лучом голове ...

Здесь очень ясно видны все основные элементы живописного произведения: его композиция (дальний и ближний планы, фон и две женские фигуры впереди), световые (тень от покрывала, свет луча) и цветовые (белая стена, алый корсет) решения, предметность и детализация (разросшийся плющ, два кипариса, темная ниша, Тритон, сияющие глаза, кувшины, освещенная голова), статичность ("подставив кувшин, ожидает") и, наконец, скульптурность и пластика ("стоит неподвижно, рукой охватив осторожно кувшин"). Таков один из многих случаев практической реализации художнического видения действительности в поэзии. Сколь разнообразной она может быть в стихах и прозе, легко представить.

Среди современных поэтов сильное воздействие живописи испытал на себе Н.А.Заболоцкий. Наиболее близки ему были П.Н.Филонов, Питер Брейгель и Босх. Творчество этих художников питало поэтическую мысль Заболоцкого, помогало ему по-новому ставить в своих стихах вечные вопросы человеческого бытия и познания тайн мироздания. Особенно сильно повлияла живопись на раннее творчество Заболоцкого (сборник "Столбцы" и поэма "Торжество земледелия"). Его стихи 20-х годов часто зрелищны и красочны:

В уборе из цветов и крынок  
Открыл ворота старый рынок.

Здесь бабы толсты, словно кадки,  
Их шаль невиданной красы,  
И огурцы, как великаны,  
Прилежно плавают в воде.

(На рынке, 1927)

В "Столбцах" таких связанных с живописью стихотворений, где предметность давит, немало ("Вечерний бар", "Обводный канал", "Меркнут знаки Зодиака" и др.). О

картине Филонова "Ломовые" напоминают стихотворения "Движение" и "Лицо коня", в которых Заболоцкий, как и художник, очеловечивает животных. В зрелые годы связь поэта с живописью не столь очевидна, однако он не отошел от нее совсем. Об этом говорит написанное им в 1953 году стихотворение "Портрет" :

Любите живопись, поэты !  
Лишь ей, единственной, дано  
Души изменчивой приметы  
Переносить на полотно.  
Ты помнишь, как из тьмы былого  
Едва закутана в атлас,  
С портрета Рокотова снова  
Смотрела Струйская на нас ?  
Ее глаза - как два тумана,  
Полуулыбка, полуплач,  
Ее глаза, как два обмана,  
Покрытых мглою неудач.

Портрет актрисы Струйской работы Рокотова висел в комнате Заболоцкого.

Не станем продолжать перечень возможных аспектов практического изучения взаимодействия литературы и изобразительного искусства. Попытка сделать его сколь-нибудь исчерпывающим в настоящее время была бы вряд ли оправданной, слишком многообразны прямые и опосредствованные соприкосновения слова и изображения. Да это и не имелось в виду. Мы стремились лишь наметить некоторые пути методического подхода к раскрытию сложного "механизма" взаимодействий между мастерами слова и изобразительных искусств.

Воссоздание любой исторической ретроспекции прежде всего требует знания фактического материала и его систематизации. Литературоведческая и искусствоведческая

литература интересующие нас факты учитывала и фиксировала мало, многие из них безвозвратно потеряны. Ведь не всякое влияние живописи на словесное произведение получает в последнем бесспорное, наглядное обозначение, как, например, сравнение Ольги с "Вандиковской мадонной" в "Евгении Онегине" <sup>66</sup>. Литературовед, обращающийся к изучению истории взаимоотношений литературы и искусства, оказывается в положении археолога, которому предстоит мысленно реконструировать какой-то трудовой процесс далекого прошлого, опираясь лишь на разрозненные и очень скудные материальные следы его. По мере накопления материала такого рода реконструкции станут полнее и достовернее, хотя всегда в какой-то мере останутся умозрительными. Количество литературных произведений огромно, поэтому решению выдвигаемой задачи может помочь лишь коллективная эрудиция.

Рассмотрим некоторые конкретные случаи непосредственного воздействия произведений искусства или же их создателей на творчество писателей, которое как увидим, затрагивает и сферу собственно литературных взаимодействий. Поскольку влияния изобразительного искусства на словесное творчество в пределах одной национальной культуры и влияния изобразительных образов одного народа на литературу другого - явления близкие, но в то же время имеющие свои особенности, мы рассмотрим их порознь.

Сначала обратимся к отдельным случаям взаимодействия в одной национальной культуре. Классический пример претворения изображения в слово являет собой надпись Пушкина к известной скульптуре Н.С.Пименова "На статую играющего в бабки":

Юноша трижды шагнул, наклонился, рукой о колено

Бодро оперся, другой поднял меткую кость.

Вот уж прицельтся... прочь! раздайся народ любопытный,

Врозь расступись: не мешай русской удалой игре.



В этом четверостишье можно наблюдать одну из характерных особенностей "перевода" пластического образа в словесный: застывшее изображение стало "двигаться". Созданный Пименовым скульптурный образ начал жить по литературным законам. В четверостишье отчетливо обозначилась и его национальная самобытность. По воспоминаниям Пименова, после осмотра его работы Пушкин сказал: "Слава Богу, наконец и скульптура в России появилась народная" <sup>67</sup>. Именно с этим замечанием перекликаются заключительные слова экспромта о "русской удалой игре".

Стихотворные надписи к скульптурам создавал и Дельвиг. Неподвижные скульптурные образы у него тоже оживали, начинали дышать и двигаться ("К летящему Меркурию").

Стремление "оживить" неподвижные скульптурные образы, заставить их дышать, двигаться, переживать, чувствовать, выйти из состояния "застывшего мгновения" характерно и для других поэтов. В этом убеждают стихотворения Фета "Нимфа и молодой сатир (группа Ставассера)", Гумилева "Персей", Ахматовой "Царскосельская статуя". Здесь нельзя не заметить определенной закономерности. Впрочем, иначе и быть не может, когда образы пространственного искусства частично или полностью транспонируются в сферу искусства временного (словесного), которое пользуется своими средствами для их воспроизведения. Говоря о поэте, идущем от изображенного на картине "одним лишь моментом", Лессинг писал: "Он берет, если хочет, каждое действие в самом его начале и доводит его, всячески видоизменяя, до конца. Каждое из таких видоизменений, которое потребовало бы от художника особого произведения, стоит поэту лишь одного штриха" <sup>68</sup>. Именно это и подтверждают все упомянутые стихотворения.

С разными формами переложения пластических образов в слова мы встречаемся у многих русских поэтов. Это и Лермонтов, и Фет, и Хомяков, и А.К. Толстой, и Тургенев, и Мей, и Майков, и Апухтин, и Бенедиктов, и Бутурлин, и Блок, и Гиляровский и многие другие. Показательно, что в ряде случаев авторы такого рода поэтических произведений явно осознают отличие языка поэзии слова и "поэзии" изображения. Так, в стихотворении Л.А. Мея "Тройка", посвященном известному русскому художнику Николаю Егоровичу Сверчкову, есть строки:

Художник! удержи ты тройку на мгновенье:  
Позволь еще продлить восторг и наслаждение,  
За тридцать земель закинуть грусть-печаль  
И унести с тобой в желанную мне даль ...

Восторг поэта вызывает схваченное художником "мгновенье", т.е. одна из главных отличительных черт изобразительного образа - избирательная статичность. Для воссоздания впечатления об "удержанном мгновенье" здесь использованы слова, противоположные состоянию покоя, обозначающие движение ("закинуть", "унести"). Чтобы услышать тишину, нужны нарушающие ее звуки, чтобы показать свет, нужна темнота, чтобы представить что-либо неподвижным, надо иметь представление о движении. В этом последнем - один из парадоксов воссоздания изображения посредством слова. Тот же по сути, что и у Мея, интерес к запечатленному мигу движения, правда, не в живописи, а в скульптуре, обнаруживает и Фет в стихотворении "Нимфа и молодой сатир", где, обращаясь к нимфе, пишет: "Постой хотя на миг!"

Поэтическое претворение впечатлений от произведений искусства, как уже говорилось, разнообразно и индивидуально. Одних поражает мастерство художника или скульптора как таковое, других - эстетическое наполнение их

творчества, третьих - содержание. Последние как бы читают картину, каждый по-своему. Примером такого прочтения может быть стихотворение Хомякова "Надпись к картине (Ангел спасает две души от саганы)":

Я видел, как посланник рая  
Две души в небо уносит,  
И та прекрасна, и другая,  
Но образ их различен был:  
    Одна небес не забывала,  
    Но и земное всё познала,  
    И пыль земли на ней легла,  
Другая чуть земли коснулась  
И от земли уж отвернулась,  
И для бессмертья сберегла  
Всю прелесть юного чела.

С подобным же по характеру своему индивидуальным прочтением картины Рафаэля "Сикстинская мадонна" встречаемся мы у Фета в стихотворении "Мадонна". А случается и так, что лишь какие-то ассоциации с картиной или изваянием становятся темой произведения. В этом отношении показательно стихотворение К.К.Случевского "На мотив Микельанджело", навеянное, как можно предположить, его аллегорической скульптурой "Ночь" в усыпальнице Медичи. Иначе поступил А.К. Толстой, сравнив свое душевное состояние с сюжетом виденной в Испании картины (стихотворение "В монастыре пустынном близ Кордовы").

Словесный "перевод" картины или скульптуры всегда более или менее условен, причем словесный "перевод с перевода" или "обратный перевод" на язык изображения почти невозможны, а "переводы" одного и того же произведения искусства разными поэтами, как правило, не только в формальном отношении, но часто и по содержанию имеют между собою мало общего. Однако все это никак не снимает

вопроса о причинно-следственной связи, существующей между образами изобразительного и словесного искусства, характер которых определяется самой природой изображения и слова. То, что можно передать только в рисунке, не во всем подвластно поэту. Тут уместно напомнить слова Толстого: "... Описать человека собственно нельзя, но можно описать, как он на меня подействовал" <sup>69</sup>. В сущности, как раз это, т.е. как подействовало то или иное произведение художника на писателя, и находит отражение в литературе.

Нередко, стремясь раскрыть смысл скульптуры или картины словами, писатели включают неподвижные образы в изображаемый процесс движения, видят этот образ до его запечатления художником и после. Отчасти так поступил и Пушкин в своей надписи к скульптуре Пименова. Но бывает и так, что присущая изображению статичность в словесном переложении сохраняется, как это можно наблюдать у того же Пушкина в стихотворении "Царскосельская статуя", посвященном работе Соколова <sup>70</sup>. Иногда в центре внимания поэта или писателя оказывается не столько само изображение, сколько полученное от него впечатление или размышления о нем. Об одной из ранних скульптур Коненкова Глиаровский, например, писал:

Каким путем художник мог  
Такого счастья добиться:  
Ни головы, ни рук, ни ног,  
А хочется молиться  
Не воплощенной красоте,  
А недосказанной мечте ?

Это стихотворение позволяет видеть отношение поэта к работе скульптора и вместе с тем начало перехода от того, что мы условно назвали "переводом", к собственному творчеству.

Границы, где изображенный образ перестает быть объектом словесного "переложения" и становится импульсом

отвлеченного от него литературного творчества, порою определить трудно. Однако в принципе такие границы есть. Можно, например, с определенностью сказать, что стихотворение Ярослава Ивашкевича "Пейзаж Хелмонского" - это уже не просто словесное воссоздание одной из картин польского художника, а во многом самостоятельное по сути своей стихотворение, со своей композицией, сюжетом, образными деталями.

Еще дальше от картины - импульса ("Кочегар" - Н.А. Ярошенко) отошел Гаршин в рассказе "Художники", где повествуется о том, как ученик Академии живописи Рябинин создал картину "Глухарь", изображавшую тяжелейший труд клепальщиков котлов. Вот как увидел впервые Рябинин рабочего-глухаря: "Он сидел, согнувшись в комок, в углу котла и подгавлял свою грудь под удары молота. Я смотрел на него полчаса; в эти полчаса молот поднялся и опустился сотни раз." Таким, "скорчившимся в три погибели, одетым в лохмотья, задыхающимся от усталости человеком" и написал его на своей картине Рябинин. Как видим, тут нет ничего общего с кочегаром Ярошенко, который изображен в рост с кочергой в руке. И тем не менее без него не было бы образа рабочего-глухаря у Гаршина. Образы кочегара и глухаря соединяет идея и общий художественный замысел - привлечь внимание общества, зрителей и читателей к тяжелому положению рабочих. На картине Ярошенко "Кочегар" впервые был изображен русский промышленный рабочий. Она произвела большое впечатление. Гаршин видел ее еще в мастерской. Слова художника Рябинина, обращенные к созданному им образу "Глухаря": "Ударь их в сердце, лиши их сна, стань перед их глазами призраком! Убей их спокойствие, как ты убил мое...", как можно думать, отражают то впечатление и те чувства, которые испытал писатель, познакомившись с картиной Ярошенко.

Своеобразно взаимодействуют мастерство художника и мастерство писателя в тех случаях, когда ими владеет один и

тот же человек. К числу таких людей принадлежал С.Н. Сергеев-Ценский, который писал о себе: "Мне самому было тридцать четыре года, и я уже давно бросил занятия живописью, однако именно живопись определила многое в моих писательских средствах, в моем новаторстве..."<sup>71</sup>. И это было действительно так. В повести "Печаль полей" Ценского мы встречаем, например, такую чисто художническую фразу: "Снега лежали палевые, розовые, голубые..." Отмеченную особенность творчества Ценского хорошо почувствовал Горький, называвший его "живописцем пейзажа - живописцем, каких ныне нет у нас"<sup>72</sup>. Нет сомнения, что творческий опыт, накопленный в области изобразительного искусства, существенно повлиял и на литературную деятельность таких художников, как И.Е. Репин или Н.К.Кузьмин. Не случайно о книге первого "Далекое и близкое" К.И. Чуковский говорит: "Это живопись словом". А в письме к Кузьмину, касающемся его новелл, тот же Чуковский замечает: "Весь стиль Вашего литературного творчества до такой степени родственно близок стилю Вашей графики..., что будущая Ваша книга, украшенная Вашими рисунками, представляется мне недостижимым образцом художественной *цельности*"<sup>73</sup>.

Интереснейший пример содружества слова и изображения в одном лице представляет творчество художника и поэта П.А. Федотова. Оно очень наглядно показывает закономерность их взаимодействия. Федотов, как и некоторые другие художники (в Чехии, например, Алеш), писал словесные программы своих рисунков и картин, а также пояснения к ним, нередко прямо на рисунках. Работам художника почти всегда сопутствуют или небольшие прозаические тексты или стихи. Большим написанным в народном духе стихотворением "Рацея" дополнил он свою известную картину "Сватовство майора". Знакомство с картиной и стихотворением наглядно показывает, что за изображением в сознании художника всегда стоят слова -

понятия, что понятийное содержание всего произведения и изобразительных образов обычно значительно шире того, что фактически изображено. В стихотворении персонажи картины подробно характеризуются автором, они разговаривают и движутся, наделены тем, чего нет и не может быть в картине. Из "Рацеи" мы узнаем о тщеславии купца-отца, о дырявом кармане жениха-майора, о том, что дочь и мать одеты по французской моде, что первая убегает от смущения и стыда, а вторая в спешке забыла снять повседневный пестрый платок и надеть чепец, что на столе стоит дорогое шампанское и т.д. Любопытна и еще одна деталь. Стены комнаты купеческого дома, куда пришел свататься майор, украшены картинами. На одной из них изображено духовное лицо, а остальные обозначены Федотовым условными сероватыми прямоугольниками в рамках. Оказывается, для художника эти серые квадраты тоже были конкретно содержательны:

Вот извольте посмотреть:  
По сторонам митрополита висят двое  
Наши знакомые герои:  
Один батюшка Кутузов,  
Что первый открыл пятки французам...

.....  
Другой  
Герой -  
Кульнев, которому в славу и честь  
Даже у немцев крест железный есть.

Изображения, будь то рисунок, картина или скульптура, – всегда недосказаны, в силу чего дают большой простор для воображения, домыслов, ассоциаций. У Федотова они не расходятся с представлениями художника – создателя картины, поскольку он сам выступает ее поэтическим истолкователем<sup>74</sup>. Но так бывает не всегда. Одно и то же

изображение порою толкуется по-разному. В этом отношении пример с картиной и стихотворением Федотова не столь показателен для понимания процесса взаимоотношения между искусством и литературой, представленными разными людьми. Зато здесь очень хорошо видна природа объективно существующей связи между изображением и словом. Картина "Сватовство майора" и стихотворение "Рацея" неопровержимо подтверждают тот факт, что содержание изображения, его идея, основная мысль первоначально оформляются в сознании художника посредством сложной логической цепочки понятий-слов. Далеко не все звенья этой цепи оказываются так или иначе зафиксированными художником в картине или скульптуре. Многие из них остаются за их пределами. Вот эти звенья с большим или меньшим успехом очень часто и реконструирует литература своими специфическими средствами при обращении к произведениям искусства, во всяком случае стремится к этому.

В этом отношении весьма интересно и поучительно то влияние, которое оказало на чешскую литературу творчество выдающегося художника-реалиста Миколаша Алеша.

По произведениям Алеша, большей частью графическим, чешскими прозаиками и особенно поэтами написан целый ряд книг, в которые входит более ста произведений по большей части стихотворных. Нередко эти книги имеют характерные подзаголовки: "Стихи к картинам Миколаша Алеша", "Стихи под рисунки Миколаша Алеша" и т.д.

Поэт Ярослав Беднарж в книге стихов "Ты в народе" (1953) в своих стихотворениях на графические произведения Алеша во многом поступает так же, как и Федотов-поэт по отношению Федотову-художнику. Подобно ему, он как-бы расширяет смысловой объем рисунков Алеша, досказывает их. Есть у Алеша рисунок пером, на котором изображены несколько тополей по обочине дороги и четверо устало идущих по ней бедно одетых людей (мужчина, женщина и



двое детей). Он называется "За хлебом". В одноименном стихотворении Беднаржа говорится:

В избушках по лугам рассеянным, как глазки маргариток,  
Бывало порою весело, а иногда в них приходила беда, как  
теперь.

Шумят тополя. По пыльной дороге жарким днем  
Идут люди с поклажей на спинах - это путь бедняка за  
хлебом.

Отец в ботинках. Мать и дети босы, но им не идетя  
легче.

Мальчик с прутом отстал.  
Уходить из дому не хочется.

(Перевод подстрочный. - Л.К.)

Наряду с элементами словесной иллюстрации здесь много такого, чего в рисунке нет. Избушек, рассеянных по лугам, художник не изображал. Причина, по которой отстал мальчик, также не раскрыта им. Но все это, глядя на рисунок Алеша, можно предположить. И поэт это сделал. Нередко безмолвные персонажи художника обретают в сборнике Беднаржа речь (стихотворение "Мы три короля идем к вам", "Матей Копецкий"). В некоторых случаях поэт создает стихотворения, опирающиеся не на один, а на несколько рисунков Алеша. К числу таких произведений относятся "Хорошо тому, у кого ничего нет", "Весна".

Особенно тесно связана с графическим наследием Алеша и всей его творческой жизнью поэзия и проза его земляка, уроженца Южной Чехии Ладислава Стеглика, о чем свидетельствуют его поэма "Марина Алешова" (1952), сборник стихов для детей по мотивам рисунков Алеша "От весны до зимы" (1955) и другие произведения. Замечательный пример поэтической интерпретации изобразительного произведения являет собой X глава поэмы "Марина Алешова", посвященная знаменитому графическому циклу

Алеша "Родина". Надо заметить, что циклы сюжетно и тематически взаимосвязанных рисунков наиболее близки литературе. Они дают прозаику или поэту не одну опорную точку для воссоздания их в словесном подобии, а несколько. Не имея возможности рассмотреть содержание X главы поэмы Стеглика "Марина Алешова", скажем только, что она безусловно отражает многое из того, о чем думал Алеш, работая над "Родиной", и в то же время – собственное понимание этого цикла поэтом. В книге стихотворений для детей по мотивам рисунков Алеша Стеглик, как и Беднарж, более свободен в интерпретации изображений, что вообще показательно для словесной интерпретации единичных, самостоятельных произведений искусства. Эта книга подтверждает полисемантический характер изображения. Каждый, кто видит рисунок, всегда может в какой-то мере наполнить его собственным содержанием и передать его словами по-своему. При этом прямая связь между изображением и словом может и не нарушаться.

Несколько иначе повлияло творчество Алеша на других поэтов. Для них нередко более показательна передача тех ассоциаций и воспоминаний, которые вызывались рисунками художника, нежели непосредственное раскрытие их содержания. В этом убеждает, например, целый ряд стихотворений Ярослава Сейферта ("Ивовая дудочка", "Песня о землянике" и др.), передающих столь характерную для творчества Алеша поэзию деревенской жизни. Многие из них трудно сопоставимы с какими-то конкретными рисунками Алеша, но все они как-то напоминают о них, воссоздают их атмосферу.

Алеш оказал воздействие не только на литературу, но и на всю чешскую культуру. В литературе нашло отражение не одно лишь творчество художника, но и его личность. В этом отношении показательно, например, стихотворение Врхлицкого "Здравный тост Миколашу Алешу", Гельнера

"К шестидесятилетию Алеша" и "Мертвый мастер", а также Сейферга "Миколаш Алеш".

Стихотворения о художниках встречаются довольно часто. У того же Врхлицкого их целый ряд: о Лишке, Швабинском, скульпторе Мысльбеке. В русской поэзии мы встречаем их у Пушкина ("Кипренскому"), Вяземского ("Памяти живописца Орловского", "Александр Андреевичу Иванову"), Майкова ("Айвазовскому"), Брюсова ("Врубелю"), Гумилева ("Андрей Рублев"), Мережковского ("Микель Анджело", "Леонардо да Винчи"), Северянина ("Врубелю"), Вяч. Иванова ("Терцины к Сомову"), Бальмонта ("Микель Анджело", "Леонардо да Винчи", "Веласкес") и у других поэтов. Примечательно, что в стихотворении "Веласкес" Бальмонт говорит о его значении для поэтов:

Мы черпаем силу для наших созданий  
В живом роднике, не иссякшем донныне,  
И в силе рожденных тобой очертаний  
Приветствуем пышный оазис в пустыне.

Все сказанное выше во многом относится и к воздействию на литературу инонационального искусства, но при этом сказывается специфика национального восприятия.

Особая, например, судьба была уготовлена "Сикстинской мадонне" Рафаэля в русской литературе.

Я помню чудное мгновенье:  
Передо мной явилась ты,  
Как мимолетное виденье,  
Как гений чистой красоты. -

кто из русских читателей не знает этих пушкинских строк? Однако далеко не всем известно, что столь удивительные по своей впечатляющей силе и, казалось бы, такие пушкинские слова - "гений чистой красоты", впервые были произнесены

не Пушкиным и связаны с "Сикстинской мадонной". Именно эту картину, точнее ее главный образ, охарактеризовал такими словами В.А. Жуковский в статье "Рафаэлева мадонна. Из письма о Дрезденской галлерее" (1821). Несколько позже, в 1823 году, Жуковский использовал слова "гений чистой красоты" еще раз в стихотворении "Я музу юную бывало ..." И лишь два года спустя их несколько переосмыслил и навсегда закрепил в русской поэзии Пушкин в стихотворении "К\*\*\*". Так слова, возникшие под впечатлением от картины "Сикстинская мадонна", прочно вошли в чисто русское национальное словесно-поэтическое представление о красоте и обаянии женщины. Пушкина необычайно интересовало все творчество Рафаэля, которое он знал и в котором находил много для себя близкого. В этом убеждает не только пример с Ольгой, но и такие его произведения, как "Недоконченная картина", "Возрождение", "Кто знает край, где небо блещет...", "Ее глаза", "Мадонна".

Остановимся на истории одного из них - "Возрождения" (1819). Долгое время содержание и смысл этого стихотворения были неясны. Лишь в 1949 г. стало известно, что в нем говорится о картине "Святое семейство" или же "Мадонна с безбородым Иосифом", единственной во времена Пушкина подлиннике Рафаэля в Эрмитаже, который раньше неумело обновлялся и лишь после снятия палочных реставратором-ремесленником красок обрел свои настоящие, первозданные черты <sup>75</sup>. Первые строки стихотворения "Возрождение":

Художник - варвар кистью сонной  
Картину гения чернит

явно перекликаются с известными словами из "Моцарта и Сальери":

Мне не смешно, когда маляр негодный  
Мне пачкает Мадонну Рафаэля.

Однако здесь напоминание о картине Рафаэля "Святое семейство" выполняет уже совсем иную функцию. Как видим, преломление в литературе импульсов, идущих от произведений инационального изобразительного искусства, может быть множественным и разным даже у одного автора.

Говоря о творческой близости Пушкина и Рафаэля, стоит вспомнить об одном интересном факте, характеризующем отношение русского поэта к итальянскому художнику. Читая статью Вяземского "О жизни и сочинениях В.А. Озерова", Пушкин встретил там такие строки: "И если позволено здесь уподобление, то нельзя ли здесь сравнить греческую трагедию, в отношении к нам, с прекрасным портретом рафаэлевой кисти, который мы ценим по одному искусству живописи, но которым прежний его обладатель дорожил еще более по верному и живому изображению человека, близкого его сердцу". Они понравились поэту, на полях статьи появилась заметка: "Очень хорошо" <sup>76</sup>. Гармоничные, ясные и светлые образы Рафаэля действительно были близки и созвучны художественному мировидению Пушкина. И это чувствовали его современники. "Это рисовка Рафаэля, - писал Баратынский об "Евгении Онегине", - живая и непринужденная кисть живописца из живописцев" <sup>77</sup>. А вот мнение Белинского: "Пушкин любил Рафаэля, он родня ему по натуре..." <sup>78</sup>. Так оно и было, подтверждение тому - все его творчество.

Но вернемся к "Сикстинской мадонне". Она, как и все творчество Рафаэля, как и эстетические идеалы итальянских художников Высокого Возрождения, была необычайно созвучна не только Пушкину, что отмечали еще Одоевский и Белинский, но и всей русской литературе пушкинского времени. "Сикстинской мадонной" восторгались и благоговели перед ней Карамзин, Жуковский, Кюхельбекер,

А. Бестужев (Марлинский), Баратынский, молодой Огарев и другие. Их привлекала в ней прелесть, красота, невинность, "блестящий, точный и свободный слог", простота и легкость, благородство, грация, строгость очертаний, совершенство форм, пластическая ясность. Она была для них воплощением временного идеала земной и небесной, духовной и телесной красоты, произведением совершенным по "чувству соразмерности и сообразности". А это "чувство" было одним из основных оценочных критериев в литературе и искусстве пушкинской поры. Такое единодушие в отношении к "Сикстинской мадонне", в известной мере отражавшее романтические представления времени, стремление к облагораживанию искусства, раскрытию в нем высокого идеала, сохранялось в России до конца 40-х годов прошлого века.

Начало новому отношению к знаменитой картине Рафаэля связано с Белинским. Хотя и он также восторгался ею, но она уже не представлялась ему наивысшим воплощением искусства вообще, равно как и единственной идеальной формой проявления эстетического чувства. Для Белинского знаменитая картина была прежде всего конкретным историческим произведением XVI в. В этом он предвосхитил Герцена, который считал, что о художественном произведении можно судить лишь с учетом его исторической и национальной почвы. В отличие от Огарева, который писал Грановскому, что может "плакать перед этой Мадонной (Рафаэля. - Л.К.), и это минута чудесного наслаждения"<sup>79</sup>, Герцен, упоминая о ней в "Былом и думах", уже не видит в ее лице спокойствия, чистоты и величия, которые усматривали в нем его предшественники. Более того, он не видит в созданном Рафаэлем полотне гармонии. Мадонна представляется ему человеком, внутренний мир которого разрушен.

Во второй половине XIX в. интерес к "Сикстинской мадонне" со стороны русских писателей не ослабевает, но во

многим становится качественно иным. Созданный Рафаэлем образ в это время часто выступает в качестве пробного камня их эстетических и общественных позиций.

В известной мере продолжателями сложившейся в первой половине века традиции выступают Фет и Хомяков, которым "Сикстинская мадонна" кажется "небесным видением" (Фет) и "высшим из всех произведений искусства" (Хомяков). С ними солидаризировался К.Р. (К.К. Романов), который в стихотворении "Перед Сикстинской мадонной" (1885) писал:

И слово замирает на устах:  
Молиться хочется невольно,  
И слезы копятя в глазах.

Двойственным было отношение к произведению Рафаэля у Л.Н. Толстого. С одной стороны, он писал, что мадонна его трогает и радует, с другой, исходя из своей религиозной доктрины, он не считал ее изображение совершенным.

Достоевский в "Бесах" критически изобразил одну из героинь этого романа, которая просидела перед "Сикстинской мадонной" два часа и ушла разочарованная, ничего в ней не поняв. Для самого писателя созданный Рафаэлем образ был не столько, говоря словами Пушкина, "чистейшей прелести чистейшим образцом", сколько образцом нравственной красоты человека, облагороженной страданием. Репродукция "Сикстинской мадонны" висела над рабочим столом Достоевского.

Мотив борьбы и страдания, но не в образе Марии, а - ее Сына, прозвучал в стихотворении А.К.Толстого "Мадонна Рафаэля":

А он, в презрении глубоком,  
Уже вступая с миром в бой,

Глядит вперед и ясным оком  
Голгофу видит пред собой.

Споры и разногласия в отношении к Рафаэлю, как проявления притяжения или неприятия "высокого" или "низкого" искусства, нашли отражение в творчестве Гончарова, который защищал итальянского художника, видя в его мадонне прежде всего живую и близкую всем женщину - мать.

Наряду с писателями, Рафаэль привлекал к себе на протяжении всего XIX в. и многих русских художников (Брюллова, А.Иванова, С.Щедрина, Polenova, Репина, Крамского, Сурикова, Савицкого, Врубеля и др.)<sup>80</sup>. Его "Сикстинская мадонна" сыграла исключительно важную роль во всей русской художественной жизни прошлого. Приведенные примеры, а они не исчерпывающи, показывают, сколь интенсивным и многообразным может быть воздействие даже одного крупного произведения изобразительного искусства на литературу: оно порою становится существенным фактором национального литературного и культурного развития другой страны.

Интересным представляется воздействие картины Верещагина "Апофеоз войны" на чешского поэта Врхлицкого. После посещения выставки произведений русского художника в Праге (1881) он написал стихотворение "Верещагин", содержащее строки:

Кресты и черепов нагроможденье  
Приводит многих в ужас и смятенье,  
Но прав художник, и в грядущем веке  
Он тот же страх пробудит в человеке.  
О, краски мщенья, гнева и печали -  
Как эту кисть они обогащали !

.....



Плоды наук - чего они достойны,  
Когда бушуют варварские войны !

(Пер. Н. Стефановича)

Из них явствует, что чешский поэт увидел в картине Верещагина главное - ее гуманизм. Позиция, которую он занял по отношению к этому произведению, во многом общечеловеческая и интернациональная. В то же время она и национальна, так как отразила мысли и чувства многих чехов. "Вопль – вот что такое картина Верещагина ! ... Мы должны признать, что не видели еще столь хватающих за душу произведений. Да, быть может, путем именно такого искусства можно достичь идеала вечного мира ..." <sup>81</sup> – так писал об "Апофеозе войны", не сговариваясь с Врхлицким, Я. Неруда.

Осуждающая войну аллегорическая картина Верещагина побудила Врхлицкого к написанию антимиитаристского стихотворения. Но только ли о воздействии русского художника на чешского поэта говорит этот факт ? Думается, нет. Ведь "Апофеоз войны" - это явление, характерное для всей прогрессивной русской культуры своего времени. Гуманистические взгляды художника складывались не без влияния на них русской литературы. Таким образом, в определенном смысле его картина была также и своеобразным посредником между русской и чешской литературами.

Знакомство со всем творчеством Врхлицкого показывает, что бывают такие поэты, в творческой жизни которых искусство играет особенно большую роль. Обширное наследие Врхлицкого содержит десятки стихотворений, тесно связанных с произведениями искусства. Они входят, в частности, в его сборники "Новые сонеты одинокого" (1891), "Настроения и сказки" (1902) и др. Среди русских поэтов, часто обращавшихся к теме искусства, назовем Фета, автора стихотворений "Мадонна", "Диана, Эндимион и Сатир (картина Брюллова)", "Аполлон

Бельведерский", "К Сикстинской мадонне" и др. Очень часто соприкасались с искусством в своем творчестве Майков и Блок.

Произведения зарубежного искусства воздействуют на творчество разных представителей одной и той же национальной литературы совсем не одинаково. В этом легко убедиться, сопоставив раскрытие смысла скульптурного образа Венеры Милосской в произведениях Фета и Глеба Успенского, а отчасти и Тургенева.

В стихотворении "Венера Милосская" (1856) Фет писал:

И целомудренно и смело,  
До чресл сияя нагоюй,  
Цветет божественное тело  
Неувядающе красой.

.....  
Так, вся дыша пафосской страстью,  
Вся млея пеною морской  
И всепобедной вся властью,  
Ты смотришь в вечность пред собой.

Молодую, красивую и страстную женщину увидел в Венере Милосской Фет.

Остро полемически против такого понимания ее образа направлен очерк Успенского "Выпрямля (Отрывок из записок Тяпушкина)", относящийся к 1885 году. В начале его говорится: "... Кажется в "Дыме" устами Потугина И.С.Тургенев сказал такие слова: "Венера Милосская несомненное принципов восемьдесят девятого года ..." Не знаю, как понимают дело "знатоки", но мне кажется, что не только "принципы" стоят на той самой линии, которая заканчивается "несомненным", но что даже я, Тяпушкин, ныне сельский учитель, даже я, ничтожное земское существо, тоже нахожусь на той самой линии, где и принципы..., на той линии..., в конце которой вполне согласен поставить фигуру Венеры Милосской !" Сельский учитель, разпочинил

Тяпушкин живет в нищете и работает в исключительно тяжелых условиях. Воспоминания о Венере Милосской, которую он видел когда-то, попав в Париж вместе с семьей, где был домашним учителем, помогают ему выстоять, не согнуться в жизненной борьбе, сохранить человеческое достоинство. Вот каким было то впечатление, которое он испытал, оказавшись в Лувре перед Венерой Милосской: "Что-то, чего я понять не мог, дуло в глубину моего скомканного, искалеченного, измученного существа и выправило меня ..., наполнило ... весь выросший организм свежестью и светом".

Размышляя о Венере Милосской, герой очерка Успенского вспоминает посвященное ей стихотворение Фета, думает о неизвестном ваятеле, создавшем знаменитую скульптуру. Он убежден, что Фет не понял его замысла. «В самом деле, - рассуждает учитель, - если художник хотел поразить нас красотой женского тела (которое, по словам Фета, и млеет, и цветет, и смеется, и кипит страстью), зачем он завязал это тело "до чресл" ?». Но если не женскую красоту, так что же хотел показать древний скульптор? На этот вопрос Тяпушкин отвечает так: "Ему нужно было и людям своего времени, и всем векам, и всем народам вековечно и нерушимо запечатлеть в сердцах и умах огромную красоту *человеческого* существа, ознакомить человека-мужчину, женщину, ребенка, старика - с ощущением счастья быть человеком, показать всем нам и обрадовать нас видимой для всех нас возможностью быть прекрасным - вот какая огромная цель овладела его душой и руководила рукой". После встречи с Венерой Милосской для Тяпушкина стало немыслимым "потерять счастье ощущать себя человеком". Оказавшись в глухой русской деревне, столкнувшись с косностью и равнодушием властей, вернувшись из волости в свою холодную нетопленную комнату, учитель начинает сомневаться в своих силах. Всплывший в памяти образ Венеры снова оживил его. Фигура

греческой богини ассоциируется у русского сельского учителя с молодой ловко работающей в поле крестьянкой, с одетой в темное скромное платье юной и строгой курсисткой - революционеркой, умеющей печалиться не только о своем горе<sup>82</sup>.

Было бы наверно поучительно установить причины столь большого интереса к "Сикегинской мадонне"<sup>83</sup> и Венере Милосской русских писателей, равно как и их внимания к произведениям не только европейского, но и любого искусства вообще. Ведь только в нашей поэзии золотого и серебряного веков можно насчитать десятки стихотворений, так или иначе связанных с живописью и именами отдельных художников (Леонардо да Винчи, Рафаэля, Веласкеса, Рембрандта, Рубенса, Гогена, Рублева, Брюллова, Орлова, Иванова, Врубеля, Сомова, Судейкина и т.д.). О живописи, скульптуре и архитектуре, помимо многих поэтов пушкинского времени, писали Бенедиктов, А.Майков, Фет, Хомяков, И.Тургенев, Случевский, П.Бутурлин, Бунин, Мережковский, Вяч.Иванов, Бальмонт, Ахмагова, Гумилев, Брюсов, Цветаева, Волошин, Манделштам, М.Кузмин и т.д. и т.д. Свое отношение к Возрождению выразил в цикле "Итальянские стихи" Блок. Немало страниц, посвященных западному и русскому искусству содержит и наша проза. Не является ли все это специфической особенностью русской литературы?

Говорить о воздействии изобразительного искусства на литературу - значит говорить об одной из основных проблем органического синтеза искусств, применительно к тем из них, которые сами по себе не являются синтетическими, как, например, театр или телевидение, а претворяют опыт других искусств в своих специфических формах, своим образным языком, оставаясь сами собой. Показательно, что большинство авторов, выступивших в рубрике "Взаимодействие литературы с другими видами искусств" специального номера журнала "Вопросы литературы",

посвященного Польше, отмечают рост влияния искусств на литературу. Польский прозаик Р.Братный пишет: "... Мы живем в пору, когда взаимное воздействие разных видов искусств друг на друга возрастает" <sup>84</sup> . Близок ему в этом и писатель Т.Голуш. "На литературу, – пишет он, – по-своему влияют все смежные жанры искусств. Доказано, например, что техника кино оказывает большое воздействие на структуру современной прозы. Непосредственное влияние на литературу музыки и живописи менее очевидно, за исключением тех случаев, когда писатель поддается непосредственному очарованию конкретных произведений музыки и живописи, но в этом случае перед нами не параллельное сосуществование жанров, а их сплав" <sup>85</sup> . Правда, значительная часть высказывания Т.Голуша кажется несколько спорной.

Думается, что воздействие музыки и живописи на литературу, порой, может быть установлено и тогда, когда речь идет не о конкретных произведениях музыки и живописи. Вряд ли справедливо считать и то, что, соприкасаясь с музыкой и живописью, литература утрачивает свои специфические качества. Нам кажется, А.А.Бестужев-Марлинский не перестает быть писателем, обратившись, как пишет сам, к опыту Хогарта, в целях изображения базара в Петербурге (повесть "Испытание"). "Огромные замороженные стерляди, белуги и осетры, - говорится у него в этой повести, - растянулись на розвальнях, кажется зевают от скуки в чужой им стихии и в непривычном обществе. Ощипанные гуси, забыв капиталистическую гордость, словно выглядывают из возов, ожидая покупателя, чтобы у него погреться на вертеле. Рябчики и тетерева с зеленеющими елками в носках тысячами слетелись из олонецких и новгородских лесов, чтобы отведать столичного гостеприимства..." <sup>86</sup> . Ни о каком "сплаве жанров" здесь говорить не приходится. Визуальные образы Марлинский сопровождает своими ироническими ремарками и в результате достигает эффекта чисто литературного.

Аналогичное "неконкретное" влияние живописи на литературу, но уже в области поэзии, отчетливо прослеживается у Державина. Чтобы убедиться в этом, достаточно вспомнить его хрестоматийные строки из стихотворения "Евгению. Жизнь Званская":

Багряна ветчина, зелены щи с желтком.  
Румяно-желт пирог, сыр белый, раки красны,  
Что смоль, яктарь-икра, и с голубым пером  
Там шука пестрая – прекрасны!

Разве это не красочная картина, не оригинальный словесный натюрморт, в котором поэт создал вполне самостоятельное произведение, используя при этом лишь общие признаки соответствующего вида живописи? Есть у Державина и другие стихи, напоминающие живописные полотна.

Еще один пример из поэзии. В стихотворении П.О.Гвездослава "Художница пришла к нам издалека ..." <sup>87</sup> нет связи с конкретным произведением, однако влияние живописи на него тоже очевидно. Показательно и некоторое внешнее жанровое родство поэзии с живописью: ряд стихов Врхлицкого озаглавлен "Пастель", у Томана есть стихотворение "Автопортрет", у Божилова - "Акварель", у Видрича - "Два пейзажа" и т.д. Есть подобные понятийные переосмысления и в русской поэзии. Так, у одного только А.Майкова, например, мы встречаем целые циклы стихотворений, озаглавленные "Камен", "Акварели", "Картины". Немаю и других случаев, когда литература вступает в контакт с разными искусствами, сохраняя при этом свои специфические черты <sup>88</sup>.

Много черпает из области изобразительного искусства, не теряя при этом литературных качеств, и художественная проза. В этом убеждают такие произведения, как "Пасынки Академии" А.Л.Алгаева, "Праздник в Бояне" С. Загорчинова, "Йозеф Манес" Ф. Кожика, "Возвращение Филиппа

Латиновича" М.Крлежи. В каждом из них материал искусства используется по-разному, различны и раскрываемые в них проблемы. Если для Ал. Алтаева прежде всего было важно показать молодое русское искусство начала XIX в. и его лучших представителей, то С. Загорчинов предпринял попытку реконструировать жизнь и психологию средневекового болгарского изографа, безвестного автора росписей всемирно известной Боянской церкви близ Софии, дать им свое толкование. Своеобразным романом-биографией и отчасти исследованием творчества чешского художника является книга Кожика. А в романе Крлежи идет речь уже о социальности искусства. Как аналитик рассматривает Крлежа в книге жизнь художника Латиновича "блудного сына буржуазного общества", бегстве из которого в кажущийся независимым мир экспрессивной живописи оказалось иллюзорным. В сущности, в романе говорится не только о судьбе художника, который ощущает разлад с окружающим его жестоким миром. Писатель поднимает в нем важные философско-эстетические вопросы: общественного назначения искусства, пагубности отрыва художника от родины и народа, ущербности не связанных с жизнью индивидуалистических исканий и т.д. Как видим, и здесь случаи обращения писателей к искусству многообразны.

При изучении влияний искусства на литературу надо иметь в виду, что оно будет часто примыкать к сравнительному литературоведению, ибо образы живописи, графики и скульптуры в какой-то мере могут выступать в роли посредников между литературами, о чем мы упоминали в связи со стихотворением Врхлицкого "Верещагин". Поясним свою мысль подробнее. М.Конопницкая написала большое стихотворение "Ян Гус" с подзаголовком "Перед картиной Брожика" (имеется в виду картина чешского художника "Ян Гус перед Констанцким собором"). В нем мало говорится о самой картине. Поэтесса стремится представить себе состояние стоящего перед всемогущим собором одинокого,

физически слабого, но сильного духом человека, верящего в свою правоту. Он думает о родине, его мысли как бы уносятся в будущее, он видит Табор, слышит шум битвы у Белой Горы. Он верит, что чешский народ еще поднимется, восстанет. Далее в стихотворении словно бы перекинут мостик к настоящему:

Сегодня Торквемада стал фигурой восковой,  
За грош его увидеть можно в балагане.  
Костров уж больше нет, земля пуста ...  
Давно наскучен Рим соборов манной.  
Не бойтесь, люди милые, не бойтесь! <sup>89</sup>

Но это скорее горькая ирония, ибо рядом с этими строками звучит призыв, чтобы в "мертвом полотне" был услышан "крик мысли", чтобы оно вызвало "призрак пылающего костра", который все еще горит во имя правды. Как видим, Конопницкая использовала не столько сюжет картины Брожека, сколько исторические и литературные материалы, которые были претворены в ней языком живописи. Им в первую очередь дала свое оригинальное словесное раскрытие и философское истолкование польская поэтесса.

Нельзя не учитывать еще одно обстоятельство при анализе влияния на литературу изобразительных искусств. Они, по верному суждению Н.А. Дмитриевой, "способны, наподобие словесных искусств, размышлять над действительностью". В этом отношении раскрытие воздействия живописи, графики, а также скульптуры на поэзию или прозу и проще, и сложнее: проще потому, что более наглядно, очевидно, а сложнее - из-за подобия свойств, особенно в тех случаях, когда аналогичные размышления о действительности можно встретить и в искусстве и в литературе какого-то периода, откуда их мог воспринять тот или иной писатель.



К пластическим искусствам тесно примыкает архитектура, которая, наряду с техникой строительства зданий, решает задачи их художественного оформления (масштабы, пропорции, соразмерность частей, размещение в пространстве и объемно-пространственная структура в целом, соотношение с окружающими строениями и природной средой). В этой второй своей функции, архитектура по праву считается искусством. Кстати, обладая, как и все пластические искусства, свойством эмоционально-эстетического влияния на человека, архитектура нередко синтезирует, а может быть лучше сказать инкорпорирует, т.е. включает в себя, скульптурные произведения, а также тематическую и декоративно-прикладную живопись. Подобно другим видам искусств, архитектура может оказывать свое воздействие на литературу. Она имеет много общего не только с изобразительными искусствами, но и, что весьма примечательно, с музыкой. Не случайно Гёте называл архитектуру "застывшей (буквально — замороженной) музыкой".

Человек способен почувствовать красоту архитектурного сооружения, но не всегда может объяснить словами почему оно красиво. Поэтому и воздействие архитектуры на литературу, если не считать простых описаний, обычно затрагивает либо область чувств (Введение к "Медному всаднику" Пушкина), либо архитектонику поэтических произведений, что подтверждает, например, творчество Андрея Вознесенского, по мнению которого «"искусство творческого оформления пространства" имеет общее с созданием стихов»<sup>90</sup>.

Влияние архитектуры на литературу, конечно, не столь значительно, как, например, живописи и музыки. Однако пренебрегать им литературоведу все-таки не следует. Применительно к отдельным периодам развития поэзии, например, а также отдельным поэтам, оно бывает, порой, весьма заметным. В работе Л.В. Пумпянского о "Медном

всаднике" говорится: "Весь европейский классицизм проархитектурен, так сказать, насковзь. Отсюда архитектурная фиксация классической поэзии. Дворец, здание, столп, памятник, статуя - постоянная ее тема" <sup>91</sup>. Правоту этих слов в какой-то мере подтверждает "архитектурный" словарь одических произведений Державина ("фонтаны", "башни", "Петрополь с башнями", "мраморный помост", "столпы", "урны", "чертоги", "грады", "храм", "храмовидный дом" и т.д.). Такого рода поэтическая лексика была нужна Державину для придания его образам величия и грандиозности. В дальнейшем опыт обращения поэзии к архитектуре получил продолжение у Пушкина <sup>92</sup> и других поэтов его времени. Позже с архитектурной тематикой мы встречаемся у А.Майкова (стихотворение "Клермонтский собор"), К.Случевского ("Страсбургский собор", "Кариатиды") и др. Среди поэтов XX в. к архитектурным мотивам и соответствующей им поэтике не раз обращался Брюсов (стихотворения "Италия", "Парм", "Лев святого Марка", "Венеция", "Арка" и др.), Блок ("Сиспский собор" и др.), Волошин ("Акрополь", "Руанский собор"), Вяч. Иванов ("Постумский храм", "Собор святого Марка"), Гумилев ("Падуанский собор"), Мерзжковский ("Парфенон"), С.Городецкий ("София"), Мандельштам ("Адмиралтейство" и др.), Цветаева ("Домики старой Москвы"). В стихотворении последней есть строки:

Домики с знаком породы,  
С видом ее сторожей,  
Вас заменили уроды, -  
Грузные, в шесть этажей...

Иногда русские поэты XIX и XX вв., и не только они одни, вдохновлялись красотой старых городов (Москвы, С.Петербурга, Венеции, Праги и др.), выражали в стихах свое

эмоциональное отношение к ним и их истории. Таковы, в частности, Пушкин, Вяземский, Ф.Глинка, Лермонтов, Тютчев, Бунин, Бальмонт, Блок, Ахматова, а в чешской поэзии - Св. Чех, Я.Сейферт, В.Незвал. Стихотворения о городах также часто отмечены соприкосновением поэзии и архитектуры. В одних случаях ее поэтическое описание составляет их основное содержание, в других - оно как бы сочленяется с историко-патриотической темой и даже бывает ей подчинено.

Показательно в этом отношении стихотворение Ф. Глинки "Москва":

Город чудный, город древний,  
Ты вместил в свои концы  
И посады, и деревни,  
И палаты, и дворцы!

.....  
На твоих церквах старинных  
Вырастают деревья;  
Глаз не схватит улиц длинных...  
Это *Матушка Москва!*

Кто силач, возьмет в охапку,  
Холм Кремля-богатыря?  
Кто собьет златую шапку  
У *Ивана звонаря?* ...

.....  
Процветай же славой вечной,  
Город храмов и палат!  
Град *срединный*, град *сердечный*,  
Коренной России град!

Каждый из упомянутых поэтов решал аналогичные задачи по-своему, но все они так или иначе, неизбежно касались в

своих стихах архитектуры, будь то городской пейзаж, средневековые храмы, замки, крепости, мосты или монастыри, чаще всего воспроизводя свое впечатление от них обобщенно-эмоционально.

Примером отражения архитектурных впечатлений в прозе могут служить описания Генуи и Рима в повести Гоголя "Рим", а также изображение Собора Парижской богородицы у Гюго. Интересно отметить, что одному из лучших поэтических изображений архитектурного пейзажа Петербурга у Пушкина ("Медный всадник") предшествовала прозаическая зарисовка у Батюшкова в его "Прогулке в Академию художеств". Кстати, у того же Батюшкова о многих архитектурных достопримечательностях Москвы (Кремль, башни Китай-города, Каменный мост, Васильевский замок, Тверской бульвар и т.д.) говорится в его "Прогулке по Москве". С любовным художественным описанием архитектуры Москвы встречаемся мы в очерке Лермонтова "Панорама Москвы". Как бы осматривая всю столицу с колокольни Ивана Великого, поэт останавливает свой взгляд на церкви Василия Блаженного, семидесяти приделах, которым дивятся все иностранцы, и далее говорит о самой церкви: "Она, как древний Вавилонский столп, состоит из нескольких уступов, кои оканчиваются огромной, зубчатой, радужного цвета главой... Витые тяжелые колонны поддерживают железные кровли, повисшие над дверями и наружными галлереями, из коих выглядывают маленькие темные окна... – Каждый придел раскрашен снаружи особенной краской, как будто они не были выстроены все в одно время..." Таких зарисовок с историческими комментариями в очерке Лермонтова несколько. Специальных работ об идущих от архитектуры к словесности импульсах пока нет, однако фактографические данные о некоторых из них получить все же можно. Они есть, например, в книге Е.И. Боричевского "Мир искусств в образах поэзии" (М., 1922, раздел "Архитектура"), а также в

посвященном Москве сборнике "Город чудный, город древний" (М., 1988). В последний включены произведения 75 авторов (от Симеона Полоцкого до Маяковского). Целый ряд из них сопричастен зодчеству. Краткими замечаниями о воздействии архитектуры на творчество писателей мы и завершим попытку обобщенного рассмотрения хотя бы некоторых существенных вопросов взаимодействия литературы с пространственными искусствами.

Нам все еще мало известны закономерности и принципы восприятия писателями образов смежных искусств и претворения их в слове. Работа, ожидающая литературоведов в этой области, нова, сложна и трудоемка хотя бы уже потому, что потребует от них дополнительных знаний и выхода за традиционные границы. В чем-то новое направление исследований, видимо, будет сближаться с разработкой проблем сравнительного литературоведения, а точнее межлитературных связей. Если в одном случае происходит сопоставление разноязычных словесных произведений, то в другом - литературные образы должны сравниваться с образами изобразительных искусств, каждое из которых имеет свою, принципиально отличную от словесности знаковую систему. Однако нет оснований сомневаться, что разработка такого рода вопросов при изучении литературы принесет ценные плоды, откроет перед литературоведами новые пути познания. "Писателю слишком мало знания одного своего искусства. Музы все в кровном родстве и поддерживают друг дружку..."<sup>93</sup>, - писал когда-то К.А. Федин. Родство муз нельзя не учитывать, если мы хотим лучше, полнее и глубже понять писателя и его творчество.

Не раз обращавшийся к проблеме взаимодействия литературы с другими искусствами М.П. Алексеев еще в 30-е годы писал, что "в динамике исторического процесса отдельные искусства движутся по пути последовательных и периодических сближений и расхождений", что "они взаимно действуют друг на друга, реформируют творческие приемы,

дают неожиданные импульсы для своего дальнейшего развития и самостоятельного роста" <sup>94</sup> . Как действуют, что реформируют, какие импульсы дают - все это и предстоит выяснить исследователям применительно к истории литератур.



---

## Г л а в а   в т о р а я

### МУЗЫКА В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

В духовной жизни людей музыка занимает особое место. Она сопричастна едва ли не всем видам человеческой деятельности, сопровождает разного рода трудовые процессы, военные действия, религиозные ритуалы. Без нее не обходятся семейные и народные празднества, развлечения, игры, отдых, спорт, лечение. Ею проникнуты весь бытовой уклад да и вся жизнь человека. Потенциальные возможности воздействия музыки на настроение и психическое состояние слушателей огромны. Она обладает исключительной силой непосредственного эмоционального действия и в этом отношении ее, пожалуй, сравнить не с чем.

По-своему и необычайно интенсивно влияет музыка на литературу. В отличие от нее и изобразительных искусств, музыка менее рациональна, она не может быть прямо и однозначно переведена на язык какого-то народа. Но и без слов музыка может действовать на чувства любого слушателя из любой страны. Будучи интернациональной и общечеловечной, она при этом, однако, всегда остается национальной.

Особенность многих музыкальных произведений, в том числе и программных, составляет то, что конкретный смысл, вложенный в них композиторами, далеко не всегда соответствует тому содержанию, которое открывается в них

слушателям. Даже исполнитель одной и той же музыкальной пьесы в разное время нередко трактует и понимает ее по-разному, придавая ей новое звучание, основанное на каких-то своих индивидуальных представлениях о значимости выраженного в звуках. Объективно музыка, как и поэзия, с которой она особенно близка, не является искусством вполне определенного, законченного рационального выражения, она всегда в какой-то мере загадочна и остается для нас неким сфинксом. Конечно, в большинстве случаев мы осознаем - веселая музыка или грустная, медленная или быстрая, гармоническая или сумбурная, одноголосая или многоголосая и т.д. Но это скорее внешние и формальные ее объективные признаки. Ведь даже понимая, что мелодия веселая, слушатель остается в неведении о тех непосредственных мыслях, которые владели композитором при ее создании. Степень субъективности восприятия музыки, даже программной, неизмеримо больше, чем всякого словесного произведения. Не случайно одному из героев повести болгарского писателя Г.Райчева "Песня леса" в музыке Грига слышится песня жителей Родопских гор.

Показательным примером субъективного восприятия музыки, ее свободного поэтического прочтения может быть стихотворение М.Рыльского "Шопен":

Шопена вальс ... Кто не играл его  
И кто не слушал? И на чьих устах  
Не возникала легкая улыбка,  
И в чьих глазах не загоралась искра ...

.....  
В снега, в снега! В седую неизвестность  
Во всю несутся крашенные сани,  
И в них, как луч блестит из-под ресниц -  
Лукаво иль печально - кто узнает?  
Бесстрастно или пылко - кто поймет? -  
Последняя иль первая усмешка.



Вот счастье ! Счастье ! Руки простираю -  
Летит колючий снег из под копыт -  
И вороны метнулись прочь с дороги -  
Пустыня простирается вокруг.

.....  
А вечер снова зажигает окна,  
А облако наполнено огнем,  
А ветер ветви клонит, напевая  
В моих ушах... Вот счастье ! Вот любовь !  
Вот безнадежность !

Фредерик Шопен,

Я знаю, нет ни ветра, ни саней,  
Ни скакуна в прекрасном вашем вальсе, -  
Все это только выдумка моя, -  
Но все ж ... Пускай вам Польша и Жорж Занд -  
Жестокие возлюбленные ваши -  
Навеяли те вихри нежных звуков, -  
Что ж из того ? Зато сегодня я  
Люблю свой сон и вас люблю всем сердцем,  
Капризный, худощавый музыкант <sup>1</sup> .

Поэт понимает, что его визуальные и сенсуальные образы далеки от того конкретного содержания, которое вкладывал в свою музыку сам Шопен. Но это не мешает ему ощутить острое эмоциональное воздействие этой музыки и передать вызванные ею чувства и мысли в стихотворении, которого без Шопена и его вальса никогда бы не было.

Специфическая черта музыки - преобладание в ней эмоционального начала, ее первоочередная обращенность к чувствам. Поэтому границы между объективным и субъективным изображением в музыке менее определены, чем в других искусствах, и это несколько осложняет рассмотрение ее влияния на литературу. К числу объективных изобразительных слагаемых музыки, в какой-то мере сближающих ее с литературой, помимо отмечавшихся общих

свойств всех искусств, по-видимому, могут быть отнесены следующие: передача движения, раскрытие чувств, настроений и стоящих за ними мыслей во времени (посредством последовательного изменения мелодики, темпа, тональности и т.д.); звуковая архитектура, определенные отношения, пропорции между звуками, группами звуков и частями музыкальных произведений, имеющие известные соответствия и аналогии в природе и других искусствах; впитывание музыкальными образами и воссоздание в музыкальных произведениях естественных звуков (шум ветра, журчанье воды, крики птиц и животных, иггнационная динамика и эмоциональная окраска речи людей и т.д.) и, наконец, эмоционально-целостные свойства музыки.

Не следует забывать и о том, что пока все еще загадочное явление синестезии имеет отношение не только к живописи, о чем уже говорилось, но и к музыке. Однако соединение и связь в сознании писателей звуковых и зрительных образов (последние более переводимы на язык слов) обычно, но не всегда, менее определенны и четки. Именно поэтому, имея в виду большую "произвольность" и меньшую "определенность" музыкальных образов, Ф.Лист считал полезным, "если композитор в нескольких строках даст психологический эскиз своего произведения, расскажет, что он хотел создать", и при этом сожалел о том, что "Бетховен, чьи произведения так трудны ..., не указал, хотя бы вкратце, сокровенную мысль некоторых своих великих произведений" <sup>2</sup>. Только это всего лишь узенькая тропинка приближения музыки к интеллекту, все равно при всех обстоятельствах центр ее тяжести останется в области чувств. Хотя, конечно, верно и то, что основу каждого музыкального произведения составляет скрытая от слушателя мысль его создателя.

Степень субъективности восприятия музыки поэтами и прозаиками и возникающих при этом индивидуальных ассоциаций несравненно выше, нежели при их

соприкосновении с искусствами пространственными. Однако эти ассоциации все же возникают, хотя и не у всех, хотя порой и как бы размытые, не очень ясные и постоянные (и по форме, и по цвету). Так, в трактате Джона Локка "Опыт о человеческом разуме" говорится о слепом английском математике, который представлял себе багряный цвет, как звук трубы. В рассказе Чехова "Дома" мальчик Сережа звуки оркестра "изображал в виде сферических, дымчатых пятен, свист - в виде спиральной нити". "В его понятии, - говорится у Чехова, - звук тесно соприкасается с формой и цветом" <sup>3</sup>. А, как вспоминает А.Н. Вертинский, звуки румынской "дойны" казались ему "смуглыми и горячими", "струей тяжелого, красного как кровь, старого и густого вина" ("Дорогой длиною...", гл. "В Румынии").

Возникающие в результате синестезии идущие от музыки ассоциативные образные представления нередко бывают сугубо индивидуальными. Но уже само реальное появление и существование таких образов предопределяет иногда возможность их последующего воздействия на литературу <sup>4</sup>. Приведем только два примера движения творческого воображения от восприятия музыки к ее визуальному осмыслению и затем литературному воплощению "слухового зрения" посредством слова. Вот как увидела внешность Анды, вслушиваясь в музыку Верди, Г.П. Вишневская. В ее книге "Галина" читаем: "Внешний облик ее (Анды - Л.К.) я ясно видела в музыке. Она рисовалась мне ожившей черной фарфоровой статуэткой. Я видела изысканность линий ее тела, плавность походки, горделивую посадку головы плененной эфиопской царевны" <sup>5</sup>. В сущности, с тем же, т.е. с предметно-зрительным восприятием музыки, встречаемся мы и в первом из "Зимних рассказов" Паустовского, когда игра Моцарта на клавишине воскрешает у слепого повара графини Тун далекие образы молодости - он видит зимние горы и встречу со своей невестой Мартой, а затем цветущий яблоневый сад.

Иным, не столь конкретным и даже в какой-то мере метафорическим, было "видение" музыки у В. Гюго. В его "Соборе Парижской Богоматери" есть удивительные строки: "... глядите, как от каждой звонницы вздымается как бы колонна звуков, облако гармонии. Сначала голос каждого колокола, поднимающийся в яркое утреннее небо, чист и поет как бы отдельно от других... Потом ... это лишь густой поток звучащих колебаний... он плывет, колышется, подпрыгивает, кружится над городом..." Писателю колокольные звуки представляются "колонной", "облаком" и "погоком", который плывет, колышется, подпрыгивает и кружится. Он приглашает не слушать их, а видеть, и восторгаться красотой их гармонии как чем-то зримым. Таким образом, синестезия, ассоциативная связь звуковых и визуальных представлений - это еще один возможный канал движения от музыки к слову, правда, скорее эмоциональный, нежели рациональный.

Для нас, конечно, прежде всего интересно синестезическое осмысление музыки в слове. Однако надо иметь в виду, что и слово может вызывать музыкальные и не только музыкальные представления. В работе О. Мандельштама "Разговор о Данте" говорится, что рассказ графа Уголино в "Божественной комедии" звучит в оболочке "виолончельного тембра, густого и тяжелого, как прогорклый, отравленный мед". Здесь сразу две порожденных словесным текстом ассоциации, музыкальная и визуальная <sup>6</sup>. А может слово осмысляться и осознаваться через музыкальные звуки, пример чему - музыкальное "прочтение" пушкинских текстов Г.В. Свиридовым и многими другими композиторами.

Сравнительное изучение литературы и музыки, раскрытие воздействия последней на писателей представляет значительные трудности, хотя внешних признаков связи поэзии и прозы с музыкой по сравнению с другими видами искусств казалось бы и больше. И это при том, что литературу и музыку теперь соединяют такие появившиеся в науке, правда все же не до конца ясные, гетерогенные понятия

- представления, как, например, сонатная форма трехчастного романа, симфонизм литературного произведения или же присущий ему полифонизм (это в литературоведении), как повествовательная музыка, музыкальная драматургия, а также философская музыка (у музыковедов).

Главная сложность в изучении связей литературы с музыкой состоит в том, что ее звуки и слагаемые ими музыкальные образы рождаются и живут не только в сфере сознания, но и за его пределами, в то время как слово неотделимо от него. Музыкае присуща некоторая тайна. Английский философ Томас Гоббс в своем сочинении "О человеческой природе" писал: "Я не знаю, почему чередование звуков, различных по высоте и долготе, создают мелодию более приятную, чем любая другая. Я только предполагаю, что некоторые мелодии воспроизводят и оживляют в нас какую-то тайную страсть, между тем, как другие не вызывают такого действия" <sup>7</sup>. То, чего в XVII в. не мог объяснить себе Гоббс, спустя 300 лет, в XX в., не стало яснее. Надо заметить, что предпринявший в XIX в. попытку заглянуть в таинственную природу музыки и установить границы музыки и поэзии австрийский музыковед А.В. Амброс сколь-нибудь заметного успеха не имел. Рассматривая музыку как архитектурное искусство звуковых частей с одной стороны и как служащее идее поэтическое искусство - с другой, он не нашел нужных четких критериев для определения общности и отличия двух несомненно тесно связанных искусств, даже в той мере, в какой это удалось Лессингу по отношению к живописи и поэзии <sup>8</sup>. Что же касается общности поэзии и музыки, то австрийский ученый видел ее в способности как той, так и другой "возбуждать настроение". В музыкальном звуке он усматривал "перешедшее" в него слово. Нам же представляется более приемлемыми рассуждения по этому поводу А.А. Потебни относительно трех языков (мысли, чувства и слова), о чем говорилось в предыдущей главе.

После Амброса ни музыковеды, ни литературоведы специально особенностями музыки и поэзии в общетеоретическом плане почти не занимались. Поэтому новый многоликий материал и новые проблемы требуют выработки особой методики исследования.

Как и всякий человек, писатель воспринимает музыку не столько разумом, сколько чувством, и это неизбежно отражается на его творческих контактах с нею, когда он пытается передать словами свои музыкальные впечатления или же ощущения и порожденные ими мысли. В этом отношении, думается, прав был Б.Г. Реизов, когда писал: "... Для более полного постижения любого искусства надо расширять сферу наблюдений и выходить далеко за пределы одной специальности (важно только, чтобы при этом не исчезла методологическая дифференциация обобщающей мысли)". И еще одно его методологическое замечание, связанное с раздумьями о взаимодействии литературы и музыки: "...Симбиоз двух искусств может быть полезным только в той мере, в какой литература сохраняет свою специфику, свою форму художественного мышления" <sup>9</sup>. Правоту тех, кто, рассматривая "возможные виды ... сочетаемости друг с другом" разных искусств, считает, что все они "имеют собственные и не пересекающиеся пути своего развития", отмечал и М.П. Алексеев <sup>10</sup>. Однако, идя своими особыми путями, искусства соприкасаются друг с другом, взаимодействуют и даже соединяются, оставаясь при этом каждое самим собой. "При соединении слова с музыкой, - писал Ц.А. Кюи, - одно пополняет другое: слову музыка сообщает необыкновенную силу выражения, музыке слово - полную определенность." <sup>11</sup> Такова другая сторона проблемы сочетаемости и соединяемости искусств, в данном случае музыки и литературы.

Итак, начиная сравнение словесных и музыкальных произведений, выработывая методику таких сравнений, по всей видимости, надо учитывать и то, что музыка лишь

отчасти расшифровывается сознанием, и то, что средства раскрытия чувств и мыслей мало адекватны, и, наконец, то, что, при всем сказанном, всякая художественная деятельность как часть духовного развития человека несет в себе признаки не только отличия, но и единства. Исходя из этого искать ключи к раскрытию воздействия музыки на литературу, имея в виду только одни объективные, в значительной мере обобщенно-отвлеченные изобразительные компоненты музыки, без учета всех других, было бы не только недостаточно, но и ошибочно. В этом, как нам кажется, вполне убеждает стихотворение М.Рыльского "Шопен". Но как же все-таки происходят музыкальные влияния на поэзию и прозу-практически?

При всей невозможности точно раскрыть содержание музыки словами (ими скорее передаются чувства, вызываемые ею, их субъективное истолкование), она тысячами нитей связана с литературой, особенно поэзией, прежде всего лирической. В этом убеждает присущая поэзии музыкальность, ритмический строй стихов, их интонационные и мелодические свойства. Поэты, как и композиторы, могут пользоваться приемами звукоподражания. О наличии упомянутых нитей свидетельствует и множество общих для теории музыки и теории поэзии терминов (образ, интонация, тема, эвфония, темп, метр, пауза, развитие и т.д.), хотя их значения порой совпадают лишь отчасти. Между поэзией и музыкой происходит постоянный обмен не только сюжетными мотивами и идейными устремлениями, но и творческим опытом. И это естественно, если согласиться с мыслями Александра Веселовского о единой синкретической форме бытия поэзии и музыки в древности. Розойдясь, они часто стали взаимно дополнять друг друга. "Музыка относится к поэзии, - писал А.А. Потебня, - как архитектура к ваянию и живописи" <sup>12</sup>. Именно в поэзии мы встречаемся с бесчисленным множеством стихотворений, озаглавленных: Песня, Романс, Элегия, Ноктюрн, Мелодия, Гимн, Реквием, а

также Аппассионата, Адажио, Скерцо, Мотив, Симфония, Прелюдия, Анданте, Марш, Баркарола, Серенада, Аккорд и т.д. Достаточно в этой связи вспомнить хотя бы стихотворение А. Жемчужникова «"Скерцо" на гражданские мотивы» и "Прелюдия к прощальным песням"; Nocturno, Serenade и ряд других стихов Н. Огарева; Cancone, Decrescendo, "Прелюдия", Nocturno И.Анненского; "На мотивы Грига" Гумилева; "Скерцо" Ю.Тувима; Adagio, "Симфония луны" и многие другие стихотворения Я. Врхлицкого. Не случайно и то, что у многих поэтов встречаются целые поэтические циклы, навеянные музыкой, например: "Цыганские мелодии" и "Цимбалы и скрипка" у Гейдука; "Симфония", "Музыка в душе", "На семи струнах", "Фанфары и каденции" у Врхлицкого; "На свирели" у Конопницкой; "Арфы и скрипки" у Блока; "Романсы" у Анненского; "Элегии" у Ивашкевича. Красноречивым показателем активного обращения поэтов к музыке являются и такие произведения, как "Арфа" Державина, "Певец" Пушкина, "К любителю музыки" Веневитинова, "Арфа" и "Звуки" у Лермонтова. "Мир музыки" Кольцова, "Флейта" и "Деревенский скрипач" Кондратовича, "Флейтист" Тувима, "Баллада о польке" Неруды, "Шванда Вольныщик" Чеха, "Плач скрипки" и "Старая виола" Совы, "Цыганская венгерка" Ап. Григорьева, "Шарманка" Апухтина, "Бандурист" К. Случевского, "Свирель запела на мосту" и "Голоса скрипок" Блока, "Скрипка и немножко нервно" Маяковского, "Вальс" Бунина, "Смычок и струны" И. Анненского, "Арфа" С. Городецкого, "Уроки музыки" Б. Ахмадулиной, "Сумасшедший шарманщик" А.Вертинского и другие. Существует немало стихотворений с простым названием "Музыка". Они встречаются у Полонского, Бальмонта, Ахматовой, Пастернака, Ахмадулиной, Алигер, Долматовского, Винокурова, Жигулина и ряда других поэтов. Есть еще множество иных, самых разных стихотворений на музыкальные темы, о певцах, музыкантах—исполнителях,



композиторах, о восприятии музыки поэтами и т.д. Все это показывает, сколь многолики и обширны контакты поэзии с музыкой<sup>13</sup>.

В результате соприкосновения с музыкой поэзия, сохраняя свои литературные качества, как бы получает часть ее свойств. Почти в каждом из названных стихотворений прямое объективное словесное содержание дополнилось характерной для музыки многозначностью, ассоциативностью. Многие стихотворения кроме того сближаются с музыкой по ритмико-мелодической структуре, характеру передачи определенных настроений. Близость и связь между поэзией и музыкой объясняет не только уходящее в глубину веков их генетическое родство, но и то, что художественное познание действительности посредством искусства слова во многом, хотя и по-своему, выполняет ту же задачу, которую осуществляет специфическими музыкальными средствами искусство звука. Говоря о них, Б.Г. Реизов замечает: "Взаимосвязи этих искусств настолько разнообразны, что зарегистрировать их и осмыслить в некоем единстве кажется почти невозможным. Влияние музыки на литературу и литературы на музыку может быть столь индивидуальным, неожиданным и неповторимым, что всякий раз оно требует особого к себе подхода, новых вспомогательных материалов, и, следовательно, новых приемов исследования"<sup>14</sup>. Это верно.

Вот лишь несколько случаев различных по сути своей музыкальных влияний на поэзию: воспевание национальной музыки в патриотических циклах (Кондратович, Чех), лирическое раскрытие вызываемых музыкой чувств (Сова, Блок, Гумилев), эмоционально-ритмические сближения с музыкой (Пушкин, Неруда), передача средствами поэзии определенных настроений и чувств, раскрываемых в таких музыкальных произведениях, как элегия, ноктюрн, реквием. Свои точки соприкосновения с музыкой у поэтических произведений (песня, романс), предназначенных для пения.

Поскольку они предполагают обязательное или возможное объединение с музыкой, им обычно присуща напевность, мелодичность, простота построения, четкая строфика или ее полное отсутствие, точность рифмовки, нередко они имеют рефрены, подобные дельвиговскому "Полю, брат молодец..." и т.д. в песне "Не осенний мелкий дождичек..."

Подобно образам живописи, музыкальные образы также могут порой выступать и в роли литературного посредника. Так, в стихотворении чешского поэта Л. Стеглика "Над Волгой-рекой" воспоминанию о напеве "Дубинушки" сопутствует переключка с отдельными строками стихотворения Некрасова "На Волге" и прямое упоминание о его изобразительной параллели - репинских "Бурлаках".

Интересно, как понимали связь поэзии и музыки сами поэты. В одной из строф "Евгения Онегина" Пушкин рассматривает поэзию как "союз волшебных звуков, чувств и дум". Как бы следуя ему, А.Фет позже писал: "Поэзия и музыка не только родственны, но и неотделимы. Все вековые поэтические произведения от предков до Гёте и Пушкина включительно, - в сущности музыкальные произведения... Нет музыкального настроения - нет и художественного произведения" <sup>15</sup>. На вопрос о том, как рождаются его стихи, Яворов ответил: "Прежде всего музыка стиха, потом слово, потом содержание..." <sup>16</sup>. И еще одно суждение - Маяковского:

И песня и стих - это  
бомба и знамя.

Приведенные высказывания, во многом родственные между собой, указывают на то, что многие поэты осознают сопричастность музыки самому процессу поэтического творчества, родство музыки и поэзии.

Если можно утверждать, что вся поэзия довольно тесно связана с музыкой, то творческие судьбы отдельных поэтов,

таких, например, как Пушкин, Лермонтов, Гёте, Бернс, Беранже, Верлен, Блок, Гарсия Лорка и др., просто невозможно сколько-нибудь полно представить и правильно понять, не касаясь их отношения к музыке.

Пушкина музыка окружала с детства. В доме родителей было фортепиано, на котором учившаяся музыке сестра Ольга исполняла произведения модных тогда композиторов. В Захарове, у бабушки, будущий поэт слышал слова и напевы множества русских народных песен, которые запомнил на всю жизнь. Лицейские годы еще больше сблизили Пушкина с музыкой. Он часто слышал в Царском Селе полковую музыку. Лицейсты, среди которых были музыкально одаренные Н.А. Корсаков и М.Л. Яковлев, любили хоровые песни под гитару. Нередко слова песен сочиняли сами исполнители. Влюбившись в сестру одного из товарищей по Лицею Е.П. Бакунину, юный поэт написал посвященное ей стихотворение "К живописцу", а Корсаков положил его на музыку. Романс был торжественно поднесен Бакуниной осенью 1815 года. В Лицее были положены на музыку и другие стихи Пушкина ("Маша", "О Делия, драгая"). Лицейсты записывали от дядек солдатские песни. Летом они посещали оперные представления, многие из них, бывая у своего директора Энгельгардта и своего учителя пения Теппера, участвовали в домашнем пении и музицировании.

Есть сведения, что Пушкин играл на гитаре, правда их подвергают сомнению. А вот на вопрос, пел-ли он, ответ может быть однозначным. Его сделал сам поэт в стихотворении "Моему Аристарху" (1815):

Мараю два иль три куплета  
И их вполголоса пою.

О том, что он порой напевал свои стихи, вспоминает и А.П.Керн<sup>17</sup>. Голос у Пушкина, по ее свидетельству, был "певучий, мелодический" и "звонкий"<sup>18</sup>, а писательница

Е.А. Драшусова отмечала его "приятность" и "гармоничность" <sup>19</sup>. Пел Пушкин и народные песни. В.А. Нащокина, чью игру на гитаре и фортепиано поэт так любил слушать, рассказывала Бартеневу, что он "часами тянул с утра до вечера" полюбившуюся ему песню "Двое саней с подрезами ..." <sup>20</sup>. И еще один забавный пример соприкосновения Пушкина с народной песней. В его черновиках есть запись начала солдатской песни о просящем милостыню инвалиде:

Солдат бедный человек,  
Ему негде взять.  
Из-за евтого безделья  
Не домой ему идти...

Проигрываясь в карты, поэт напевал "Пушкин бедный человек, ему негде взять" <sup>21</sup>. Немало есть и других воспоминаний о пении Пушкина в Лицее, в Михайловском, где жил со своей няней, которая была кладезем песен, в Петербурге у Греча и т.д.

Музыкальный кругозор Пушкина неуклонно расширялся и обогащался всю жизнь, музыка неизменно притягивала его к себе. Он увлекался итальянской оперой, особенно в Одессе, очень любил домашнее музицирование (в Тригорском, в доме Ушаковых, у Нащокиных, Дельвига и т.д.), с охотой посещал филармонические концерты в доме Энгельгардта, бывал в музыкальных кружках и салонах (Воронцовых, Виельгорских, Олениных, Риччи, З.Волконской и др.), высоко ценил цыганское пение. Среди близких знакомых Пушкина были пианистки К.Сабаньская и М.Шимановская, исполнитель народных песен и романсов И.А. Рупин, певицы П.А. Бартенева, Н.С. Семенова, руководитель знаменитого цыганского хора И.О. Соколов, наконец, композиторы Глинка, Верстовский, Геништа, Есаулов, для которого, как небезосновательно предполагают,

в качестве оперного либретто поэт написал "Русалку". К этому далеко неполному перечню необходимо добавить, что к друзьям поэта принадлежали такие музыкальные авторитеты, как М.Ю. Виельгорский и В.Ф.Одоевский, Д.Ю. Струйский (Трилунный). Не будет преувеличением сказать, что Пушкин жил в мире музыки, а музыка жила в нем. Потому она и слышится и чувствуется в его творчестве.

Пушкин, видимо, и сам осознавал свою приверженность музыке. Он не только писал стихи, идя от методий, но и слова - для музыки <sup>22</sup>. Это прекрасно знали его современники. Благодаря М.И. Глинке, А.Н. Верстовскому, Н.А.Титову, которого называли "дедушкой русского романа", Н.И.Гениште, А.П. Есаулову, М.Ю. Виельгорскому, Д.Ю.Струйскому, А.Л.Гурилеву, А.Е.Варламову, М.Л.Яковлеву и другим сочинителям музыки десятки стихотворений поэта еще при его жизни, став песнями и романсами, распространились по всей России. Некоторые из них, такие как "Черная шаль" или "Узник" ("Сижу за решеткой в темнице сырой..."), стали народными песнями.

Спустя пять лет после гибели Пушкина постановка "Руслана и Людмилы" Глинки в 1842 г. открыла собой торжественное шествие по театральным сценам России и мира многочисленных опер и балетов на сюжеты крупных пушкинских произведений. И это тоже не было случайностью, так как они подходили для музыкального перевоплощения и содержанием, и формой его раскрытия, а также своей эмоциональной насыщенностью и сценичностью описаний.

После сказанного попытаемся взглянуть на то, как практически претомлялись многообразные музыкальные впечатления Пушкина и мысли о музыке в его произведениях.

В "Каменном Госте" Пушкина есть строки:

Из наслаждений жизни  
Одной любви музыка уступает.

## Но и любовь - мелодия.

Эти слова, вложенные в уста одного из гостей Лауры, несомненно глубоко разделял и сам поэт. Об этом говорит не только все его творчество, но и то, что он не раз к этим словам возвращался, записывал их в альбомы своих знакомых, причем в одной из записей слово "мелодия" заменил словом "гармония". Наиболее яркое и концентрированное влияние музыки на творчество Пушкина можно наблюдать в трагедии "Моцарт и Сальери", в которой для нас, имея в виду тему настоящей главы, очень существенны слова Моцарта:

Бессонница моя меня томила,  
И в голову пришли мне две-три мысли.  
Сегодня я их набросал.

Как это очевидно, Пушкин писал здесь о "мысли музыки", т.е. о том, что прежде всего соединяет между собою все искусства, об их содержательности. Мы не слышим музыкального раскрытия мыслей Моцарта в трагедии, но знакомимся с их поэтической интерпретацией. Сев за фортепиано, Моцарт говорит Сальери:

Представь себе ... Кого бы?  
Ну, хоть меня - немного помоложе ...  
и т.д.

Ведь это же поэтическое проникновение Пушкина в смысл музыки, ее толкование посредством художественного слова.

Разного рода поэтическое преломление музыкальной темы прослеживается во многих произведениях Пушкина от "Руслана и Людмилы" и "Кавказского пленника" до "Евгения Онегина" и "Капитанской дочки", не говоря уже о целом ряде его стихотворений. Особенно привлекала внимание Пушкина музыкальная сила песни. В "Капитанской

дочке", например, хор исполняет любимую песню Пугачева - "Не шуми, мати зеленая дубровушка...", а кроме того многие из глав повести имеют взятые из русских народных песен эпитафии.

Богат набор музыкальных инструментов в поэтическом языке Пушкина. Это и свирель, и волынка, и балалайка, и гусли, и рожок, и гитара, и фортепьяно, и арфа. Песенные мелодии и размеры, музыкальные ритмы слышатся во многих произведениях Пушкина, которым присуща и гармоничность, также сближающая их с музыкой. Кроме того, во множестве его лирических стихотворений и более крупных произведений просто говорится о песнях и музыке. В "Зимней дороге" (1826) поэт дает на редкость точную и краткую характеристику русским песням. Ему слышится в них "то раздолье удалое, то сердечная тоска". К этой теме он возвращается впоследствии не раз. Поэт принадлежал к числу больших знатоков русской песни. Только в Михайловской ссылке им было записано около пятидесяти старых и новых народных песен. Свое знание песенных текстов он использовал при создании стихов.

Спой мне песню, как синица  
Тихо за морем жила;  
Спой мне песню, как девица  
За водой поутру шла.

В этих строках из "Зимнего вечера" речь идет о вполне конкретных народных песнях "За морем синичка не пышно жила" (XVIII в.) и "По улице мостовой... шла девица за водой" (начало XIX в.). Известна история "Песни Земфиры", появившейся раньше "Цыган". Не зная молдавского языка, Пушкин уловил ее ритмическую основу, что подтвердила ставшая популярной обработка ее мелодии Верстовским. Кстати, нечто подобное было и с "Черной шалью". Во время написания "Цыган" поэт находился под

большим впечатлением от песен и напевов бессарабских цыган. Не случайно слова "песня" и "пение" так много раз встречаются в поэме. При этом она содержит в себе и сами песенные тексты. Последнее весьма показательно и для других произведений - для "Бахчисарайского фонтана" (Татарская песня), "Евгения Онегина" ("Девушки, красавицы..."), "Бориса Годунова" ("Ах, любя ты, любя моя" - отрывок из песни "Что во городе было, во Казани..."), "Пира во время чумы" (Шотландская песня), "Полтавы" ("Кто при звездах и при луне..."), "Русалки" ("Сватушка, сватушка...") и т.д. Иногда это - полные или частичные тексты подлинных народных текстов, иногда - приближенная к ним стилизация.

Музыка средних сословий города, дворянских салонов и высшего света тоже была хорошо знакома Пушкину, что также нашло отражение в его творчестве, например, в характеристике вокального репертуара Параша ("Домик в Коломне"), в соответствующих музыкальных сценах и описаниях "Евгения Онегина" (театральные увлечения Онегина, музицирование Трике и мазурка на именинах Татьяны, аккорды Ленского, танцы в Собрание и т.д.).

Творчество Пушкина и воспоминания о нем (А. Россет-Смирновой) свидетельствуют о том, что он, высоко ценя русскую народную песню, в то же время отдавал должное и тем западным композиторам, которыми в его время увлекалась светская элита. К ним принадлежали Галуппи, Пиччинни, Рамо, Буальдьё, Глюк, Вебер, Моцарт, Бетховен, Россини. Последнему в "Отрывках из путешествия Онегина" посвящены восторженные строки:

Но уж темнеет вечер синий,  
Пора нам в Оперу скорей:  
Там упоительный Россини,  
Европы баловень - Орфей.  
Не внемля критике суровой,  
Он вечно тот же, вечно новый,



Он звуки льет - они кипят,  
Они текут, они горят,  
Как поцелуи молодые,  
Все в неге, в пламени любви,  
Как зашипевшего Аи  
Струя и брызги золотые...

Думается, и то малое, что сказано здесь об отношении Пушкина к музыке, позволяет все же представить себе, сколь интенсивно она вошла в его жизнь и творчество. Песенные мелодии, музыкальная гармоничность и острый интерес к музыке в целом отражены им и "в долгих песнях ямщика" и в "вальса вихре шумном", а также в раздумьях о "глубоких пленительных тайнах" Глюка и "Реквиеме" Моцарта. Порою музыкальность становится доминирующим началом его стихов, как бы пронизывает их. Не удивительно, что она так восхитила Белинского, который писал о "Ночном зефире": "Что это такое ? – волшебная картина, фантастическое видение или музыкальный аккорд ? ... Звуки серенады, раздавшейся в таинственном, прозрачном мраке роскошной южной ночи, звуки серенады, полной томления и страсти ? ... Что такое первый куплет, повторяющийся в середине пьесы и потом замыкающий ее ? Не есть ли это рулада – голос без слов, который сильнее всяких слов ?" <sup>23</sup> Белинский считал, что в стихотворении "Ночной зефир" "почти уничтожаются границы, разделяющие поэзию от музыки". Наверно то же можно сказать и о стихотворениях "Певец", "Адели", "Я здесь, Инезилья..." и других. Кроме отмеченной Белинским явной музыкальности поэзии Пушкина, была присуща его творчеству еще и потенциальная связь с музыкой, до времени скрытая и от читателей и от музыкантов. Не потому ли впоследствии Глазунов писал о "мелодической природе" всего творчества Пушкина и его близости Глинке. Нельзя, видимо, считать случайностью, что на тексты Пушкина возникло, как мы видели, множество самых разных

музыкальных произведений, в том числе около пятидесяти опер и балетов, авторами которых были такие гиганты как Глинка, Мусоргский, Даргомыжский, Чайковский, Римский-Корсаков, Рахманинов. Перечень писавших музыку на слова Пушкина может быть пополнен еще именами Балакирева, Кюи, Бородина, Танеева, Глазунова, Лядова, Ипполитова-Иванова. Причина всего этого, как можно думать, коренится в свойствах пушкинских произведений, в их гармоническом языковом строе и ладе, поддающихся музыкальной интерпретации.

Не менее, а может быть, по сравнению с Пушкиным в чем-то и более, оказала музыка свое воздействие на творчество Лермонтова. В этом отношении у них немало сходного. Это – и та насыщенная музыкальностью атмосфера русской культурной жизни 20-х – 30-х годов прошлого века, и отчасти тот же круг знакомых из музыкальной среды (певница П.А. Бартенева, гитарист М.Т. Высоцкий, писатель и музыковед В.Ф. Одоевский и др.) и, наконец, вкусы и увлечения времени. В ряде случаев на слова Пушкина и Лермонтова писали музыку одни и те же композиторы (Варламов, Глинка, Даргомыжский, Алябьев, а позже Чайковский, Рубинштейн и др.). Народными, как и у Пушкина, стали по-существу некоторые песни на стихи Лермонтова: "Казачья колыбельная", "Бородино", "Выхожу один я на дорогу". Одним из показателей интереса Лермонтова к музыкальной жизни своего времени является принадлежащий ему набросок начала оперного либретто "Цыганы" на сюжет поэмы Пушкина.

У Лермонтова, который сам играл на скрипке, фортепьяно и пел, прямо связаны с музыкой такие стихотворения, как "Ангел", "Бартеневой", "Звуки", "Звуки и взор". Под впечатлением от народных песен поэт создал "Казачью колыбельную песню", "Грузинскую песню", "Соседку" и другие поэтические произведения. Персонажи Лермонтова очень часто музицируют, поют, реагируют на

музыку, высказывают о ней свои суждения ("Измаил-бей", "Тамбовская казначейша", "Мицыри", "Маскарад", а также "Вадим", "Княгиня Лиговская", "Ашик-Кериб", "Штосс" и др.).

Стихотворение "Звуки" поэт написал под впечатлением от игры знаменитого гитариста М.Т. Высоцкого и подарил ему их рукопись. Оно начинается так:

Что за звуки ! Неподвижно внемлю  
Сладким звукам я ;  
Забываю вечность, небо, землю,  
Самого себя.

Это стихотворение интересно не только тем, что дает представление о том, как эмоционально воспринимал Лермонтов музыку. Из него следует, что музыкальные звуки вызывали у поэта зрительные представления.

О том, сколь тонко и глубоко чувствовал музыку Лермонтов, позволяют судить строки его стихотворения, посвященного ученице Глинки Бартеневой, любительское пение которой приводило в восторг многих:

Скажи мне: где переняла  
Ты обольстительные звуки  
И как соединить могла  
Отзывы радости и муки ?

С песней матери, от которой в детстве Лермонтов плакал, связаны его стихотворения "Ангел", "Кавказ", поэма "Измаил-Бей", а также драма "Странный человек".

Нередко обращался Лермонтов к образу колокола, который выступает у него как музыкальная антитеза к реальности :

Колокол стонет,  
Девушка плачет,  
И слезы по четкам бегут.  
(Песня)

Другой пример :

Унылый колокола звон  
В вечерний час мой слух невольно потрясает,

Обманутой душе моей напоминает  
И вечность и надежду он.

("Унылый колокола звон")

Тема колокольного звона нашла отражение и в прозе Лермонтова. "Едва проснется день, - писал он в Москве, - как уже со всех ее златоглавых церквей раздается согласный гимн колоколов, подобный чудной, фантастической увертюре Беттговена, в которой густой рев контр--баса, треск литавр, с пением скрипки и флейты образуют одно великое целое..." ("Панорама Москвы"). Так писать мог только тот, в чьем сознании поэзия и музыка могли соединяться в нечто целое.

Даже совсем короткое знакомство с отдельными (далеко не всеми) случаями воздействия музыки на поэзию Пушкина и Лермонтова убеждает в необходимости обстоятельного исследования этих и подобных им фактов литературоведами.

Стремясь к раскрытию связей поэзии с музыкой, следует иметь в виду и такие ее формы, как прямое "претворение" музыкальных произведений в произведения поэзии. С таким претворением мы встречаемся, например, у Незвала, давшего свою поэтическую интерпретацию "Фантастической симфонии" Берлиоза в одноименной поэме, имющей философский характер (1937). Стихотворные переложения музыки Вагнера есть у Блока, Бетховена - у Апухтина.

Подобные произведения интересны как конкретный результат непосредственного влияния определенных музыкальных произведений на поэзию.

Испытавший воздействие живописи Н. Заболоцкий не остался равнодушен и к музыке. Такую многосторонность интересов можно наблюдать у многих одаренных писателей. Для Заболоцкого весь мир был проникнут музыкальной стихией. Музыка представлялась ему чем-то космическим. Этот особый взгляд на нее отчетливо проявился в поэме "Творцы дорог" :

Когда горят над сопками Стожары  
И пенье сфер проносится вдали,  
Колокола и сонные гитары  
Им нежно откликаются с Земли.  
Есть хор цветов, неуловимый ухом,  
Концерт тюльпанов и квартет лилей.  
Быть может только бабочкам и мухам  
Он слышен ночью посреди полей.

Такова еще одна из многих возможных форм преломления музыки в поэзии, поэтическое ощущение ее космизма. Претворение всех этих идущих от музыки впечатлений в поэзии безусловно субъективно, но оно имеет место и потому заслуживает внимания.

Заслуживают внимания и стихотворения, посвященные поэтам композиторам, например, Вяземским - "Листу", Фетом - "П.И. Чайковскому", Майковым - "А.Г. Рубинштейну", Апухтиным - "П. Чайковскому", Бальмонтом - "Ребенку богов, Прокофьеву", Брюсовым - Скрябину, С. Маршаком и В. Боковым - Шаляпину, Д. Самойловым - Шуберту, Б. Окуджавой - Моцарту. Изучение таких произведений может обогатить наши представления о духовных интересах и привязанностях их авторов.

Надо заметить, что одни композиторы, по-видимому, в силу каких-то особых свойств их музыки или необычной популярности, привлекали поэтов больше, другие - меньше. И это требует своего изучения и объяснения. Не удивительно, что о Шопене писали польские поэты (например, Ц. Норвид, М. Конопницкая и А. Ивашкевич). Но чем объяснить столь большое внимание к нему в России, где, можно сказать, возникла целая поэтическая Шопениана. Вот только несколько составляющих ее произведений: "Слова для музыки Шопена" (Е. Ростопчина), "Шопену" (А. Фет), "Отголосок пятнадцатой прелюдии Шопена" (А. Жемчужников), "Опять проходит полонез Шопена" (А. Ахматова), "Опять Шопен не ищет выгод" (Б. Пастернак), "Шопен" (Вс. Рождественский), "Мазурка Шопена" (Б. Ахмадулина). Как видим, интерес к польскому композитору был долговременным и устойчивым. Одно лишь сопоставление названных стихотворений и упомянутого выше стихотворения Рыльского друг с другом, позволяет представить, сколь многогранно и многокрасочно восприятие музыки Шопена разными поэтами России.

Вероятно еще большее влияние на русскую поэзию оказал Бетховен. Об этом специально писал М.П. Алексеев<sup>24</sup>. Не вдаваясь в подробное рассмотрение этой темы, попробуем хотя бы на некоторых примерах показать ее значимость. Еще в 1831 г. в альманахе "Северные цветы" Дельвиг поместил стихотворение В.И. Туманского "Романс (На голос вальса Бетховена)". Это была первая попытка поэтического истолкования Бетховена. Вскоре, в 1834 г. то же попыталась сделать Е.П. Ростопчина, написавшая стихотворение "Море и сердце. Романс на голос Бетховенова вальса". Вот как поняла она и поэтически интерпретировала музыку Бетховена:

Бушуй и волнуйся, глубокое море,  
И ревом сердитым грозу оглушай!

О бедное сердце, тебя гложет горе,  
Но гордой улыбкой судьбе отвечай !

Пусть небо дивится могучей пучине,  
Пусть спорит с упрямой, как с равной себе !  
Ты сильно, о сердце ! не рабствуй кручине,-  
Разбейся... но вживе не сдайся в борьбе !

Это зародившееся еще в пушкинское время <sup>25</sup> внимание и интерес к Бетховену не угасали очень долго. Стихотворение поэта Н.В. Станкевича "Песни" (1832) имеет подзаголовок "Фантазия под вальс Бетховина". Упоминание о музыке Бетховена есть в неоконченной поэме Я.П. Полонского "Свежее предание". В середине XIX в. о своем восприятии немецкого композитора пишет А.М. Жемчужников в стихотворениях "Девятая симфония Бетховена" и "Септуор Бетховена". Септуор (сочинение для семи исполнителей) поэт слушал в фортепианном переложении. "Пленительные звуки" стали для него отрадой, встревожили совесть, побудили к покаянию за духовную бедность и черствость. "Септуор..." был написан в 1856 году. Два года спустя появляется стихотворение Аполлона Григорьева "Venecia la bella" <sup>26</sup> (1858), в котором говорится об удивительно сильном воздействии последнего квартета Бетховена. За год до этого А. Фет под впечатлением от музыки романсов Бетховена создает не связанное с их текстами свое оригинальное стихотворение "Anguf an die Gelibte" <sup>27</sup> Бетховена" (1857). Бетховенская тема (борьба с судьбой) получила свое поэтическое раскрытие у А.Н. Апухтина в стихотворении "Судьба. К 5-й симфонии Бетховена" (1863). Памяти А.И. Одоевского в середине 70-х годов посвятил свое стихотворение "Героическая симфония Бетховена" Н. Огарев, в котором ее торжественные звуки относит не "к витязю войны", а к людям, погибшим "за дело вольное народа". К.К. Случевскому принадлежит непосредственно связанное с

симфонической музыкой Бетховена стихотворение "Девятая симфония". Позднее - музыкальное творчество Бетховена вдохновляло Андрея Белого (стихотворение "Образ вечности. Бетховену"), Вячеслава Иванова (стихотворение "Missa Solemnis" <sup>28</sup> Бетховена" и "Bethoveniana"), Иннокентия Анненского (стихотворение "Фортепианные сонаты"), Георгия Шенгели ("Бетховен"), Николая Заболоцкого ("Бетховен"). Проявляли интерес к Бетховену и поэты других стран. Так, например, у чешского поэта-классика Яр. Врхлицкого есть стихотворение "Бетховен". Так же озаглавила свое стихотворение и литовская поэтесса Саломея Нерис. Николаусу Ленау принадлежит большое стихотворение "Бюсту Бетховена".

Привлекала к себе личность Бетховена и прозаиков. В упомянутых выше "Северных цветах" был помещен рассказ В.Ф. Одоевского "Последний квартет Бетховена", в котором с большим знанием музыки и психологии музыканта говорится о закате творчества и кончине великого композитора. Пушкин высоко оценил этот рассказ. Позже о жизни композитора писали В.А. Соллогуб (рассказ "История двух калаш"), Ф.А. Корф (повесть "Музыкант"), Л.Н. Толстой (повесть "Крейцера соната"). Перу Д.Ю. Струйского принадлежит фантастическая драма "Бетховен", в которой не понятый современниками музыкант говорит о себе:

Мои симфонии гремят  
не для гостиной,  
Они написаны в лесу,  
При шуме бурь, под крик орлиный ...

Многотомное сочинение "Бетховен" принадлежит перу Романа Роллана. О бетховенской музыке, в частности о 5-й симфонии, писал Бальзак ("История величия и падения Цезаря Биротто"), она явилась темой рассказов Гофмана



("Фантазии в манере Калло"). Не станем продолжать перечисление. Даже те, заведомо неполные, сведения о литературной Бетховениане дают повод для того, чтобы задуматься над ее феноменом с точки зрения литературоведения. Он безусловно заслуживает своего исследования как одно из проявлений влияния музыки на литературу.

До сих пор, если не считать нескольких упоминаний об отражении бетховенской темы в русской и зарубежной прозе, мы больше всего говорили о поэзии. По-своему, в соответствии с характером их творчества, используют идущие от музыки импульсы прозаики. К писателям, чье творчество подвержено немалому воздействию музыки, принадлежат Гоголь, Л. Толстой, Тургенев, Достоевский, В. Одоевский, М. Булгаков, Паустовский, Шаламов, Стендаль, Гофман, Бальзак, Томас Манн, Ромен Роллан, Ивашкевич, К. Чапек и многие другие.

Будучи автором ряда статей <sup>29</sup>, где говорится о музыке, Гоголь довольно часто касался музыкальной темы и в своих художественных произведениях. Его больше всего привлекала к себе песня. "Покажи мне народ, - писал он, - у которого было бы больше песен. Наша Украина звенит песнями. По Волге, от верховья до моря ... заливаются бурлацкие песни... Под песни рубятся из сосновых бревен избы по всей Руси... Под песни баб пеленается, женится и хоронится русский человек" <sup>30</sup>. Гоголь был страстным собирателем песенных текстов, записал их около трехсот. Песенный материал писатель использовал в своем творчестве с разными целями: для придания национального колорита, как соответствующий содержанию и душевному состоянию героев психологический фон, а порой, чтобы создать более яркие картины и образы. Конечно, такое членение довольно условно, поскольку элементы художественного текста очень часто бывают многофункциональны. Но иногда их все же можно выделить.

Песня танцующей перед зеркалом Параски в "Сорочинской ярмарке" ("Зеленький барвиночку стелся низенько!") позволила Гоголю придать особый колорит своему повествованию, показать своеобразие героев и места действия. Иное назначение выполняет фраза "Звонкая песня лилась по улицам села", которой начинается "Майская ночь...". Она была нужна для обрисовки общей поэтической картины сельского вечера. В "Мертвых душах" подобный прием писатель использовал для передачи атмосферы вечерней прогулки Чичикова с Петухом на лодке по реке (песни гребцов). Несколько иную художественную функцию выполняет в уже упомянутой "Майской ночи..." пение Левко ("Солнце низенько, вечер близенько..."). Это - и косвенная характеристика настроения героя, и, в то же время, его лирическое обращение к возлюбленной. Совсем иначе использует музыку Гоголь в "Тарасе Бульбе", описывая чувства попавшего в католический костел Андрия: "В это время величественный стон органа наполнил вдруг всю церковь; он становился все гуще и гуще, перешел в тяжелые раскаты грома и потом вдруг, обратившись в небесную музыку, понесся высоко под сводами... И дивился Андрий с полуоткрытым ртом величественной музыке". Свою, не случайную роль выполняет в "Мертвых душах" пронзительная Ноздревым на шарманке песня "Мальбургу в поход поехал", говорящая о вкусах хозяина.

Многообразны формы и приемы использования Гоголем музыкальных элементов в его творчестве. Иногда это песни бандуристов ("Страшная месть"), иногда "музыкальный поезд" на карнавале с огромной скрипкой ("Рим"), а иногда, как в "Сорочинской ярмарке", целые лирические отступления во славу музыки: "Странное, неизъяснимое чувство овладело бы зрителем при виде, как от одного удара смычком музыканта... все обратилось волею и неволею к единству и перешло в согласие". Порой отрывки песен, подобно Пушкину, Гоголь использовал в качестве

эпиграфов ("Сорочинская ярмарка"), многие из персонажей "Вечеров на хуторе близ Диканьки" поют. Таким образом, вне описания народных песен, вне песенной стихии, которую Гоголь называл "поэзией поэзии", представить себе писателя просто нельзя.

Толстой крайне высоко ценил музыку, любил слушать Шопена <sup>31</sup>, Моцарта, Гайдна, Вьелланова, Чайковского, с которым был знаком, как и со множеством других музыкантов (Танеев, Скрябин, Рахманинов, Аренин, Рубинштейн и др.). Он сам играл на фортепьяно и сочинял музыкальные пьесы. Всю жизнь писателя привлекали к себе народные песни, увлекался он и цыганским пением, которому посвящена не одна страница его произведений ("Как гибнет любовь", "Два гусара", "Живой труп"). "Я не встречал в своей жизни никого, кто бы так сильно чувствовал музыку, как мой отец" <sup>32</sup>, - вспоминает С.Л. Толстой. В дневниках писателя есть множество высказываний о музыке. Вот одно из них: "Музыка есть средство возбуждать через звук известные чувства или передавать оные" (14 июня 1850 г.) <sup>33</sup>. Усилия понять сущность музыки характеризуют и все последующие годы Толстого. Он пишет о том, что каждая музыкальная фраза выражает какое-нибудь чувство - гордость, радость, печаль, отчаяние и т.д. <sup>34</sup>, видит в музыке "стенографию чувств", одно из средств общения людей. Все это, конечно, отразилось на его творчестве ("Детство", "Юность", "Война и мир", "Крейцеров соната", рассказы "Люцерн", "Альберт" и др.). Показательно для Толстого словесное воспроизведение музыкального впечатления в рассказе "Альберт": "Из состояния скуки, шумного рассеяния и душевного сна, в котором находились эти люди, они вдруг незаметно перенесены были в совершенно другой, забытый ими мир. То в душе их возникало чувство тихого созерцания прошедшего, то страстного воспоминания чего-то счастливого, то безграничной потребности власти и блеска, то чувства покорности, неудовлетворенной любви и грусти.

То грустно-нежные, то порывисто отчаянные звуки свободно перемешивались между собой, лились и лились друг за другом так изящно, так сильно и так бессознательно, что не звуки слышны были, а сам собою лился в душу каждого какой-то прекрасный поток давно знакомой, но в первый раз высказанной поэзии". Это лишь один из многих случаев обращения Толстого-писателя к музыке, ассоциативность которой, как видим, он хорошо осознавал и умел показать как художник.

Значительное, но несколько иное место занимает музыка в творчестве Тургенева, который, словно бы следуя за Пушкиным (а может это так и было), писал, что для него "музыкальные наслаждения выше всех других". Прославляя чудодейственную силу музыки (романы "Дворянское гнездо", "Накануне", "Повесть торжествующей любви", стихотворение "Стой" и др.), Тургенев в то же время нередко использует ее для характеристики своих героев, их настроения, эмоциональной атмосферы, соответствующей тем или иным жизненным ситуациям, для раскрытия духовных богатств народа, его одаренности ("Вечер в Сорренто", "Касьян с Красивой мечи", "Живые Моци", "Певцы", "Клара Милич" и др.). По сравнению с Толстым, которого особенно занимала внутренняя сущность музыки, Тургенев нередко изображает внешние проявления реакции на музыку. Но и у него есть описания глубоких психологических переживаний, вызываемых музыкой (ночная импровизация Лемма в "Дворянском гнезде").

Неотделимо от музыки и все творчество Достоевского, который был связан с петербургской музыкальной средой, встречался с Глинкой, В.Ф. Одоевским. В разной степени ее влияние прослеживается уже в "Белых ночах", где сравнения с музыкой используются для передачи настроения, в романе "Неточка Незванова", посвященном судьбе музыканта, в "Записках из мертвого дома" (значение песен в жизни арестантов, исполнение тюремным оркестром

"Камаринской"). В "Преступлении и наказании" музыка мрачных и серых улиц, сырых домов и подвалов, дешевых харчевен и кабаков (шарманка, уличное пение, трактирная музыка, треньканье гитары и песни пьяниц) предстает как часть того мира, в котором живет Раскольников, помогает передать его чувства, ход мыслей, в какой-то мере и действия. Существенна смысловая и художественная роль музыки в "Братьях Карамазовых", она огненяет и усиливает ангиномию добра и зла, полярность и неразрывность, по мысли Достоевского, "идеала мадонны" и "идеалов содомских". Символами последних в романе являются трактирный орган, разгульная музыка в Мокром, Смердяков с гитарой, а также в конечном итоге и замечание о "детских песнях и хорах" поработанных грешных людей в главе "Великий инквизитор". В той же главе писателем намечено и светлое, радостное музыкальное начало (поющие и восклицавшие "Осанна!" дети), которое получило более полное раскрытие в его же фантастическом рассказе "Сон смешного человека", где говорится о "прекрасных песнях" и "стройных хорах" детей Солнца, прославлявших "природу, землю, моря, леса", о песнях, которые "выливались из сердца и пронизали сердца". Мы не имеем возможности анализировать здесь идейно—художественную функцию разного рода музыкальных образов у Достоевского (это особый вопрос). Нам было важно обратить внимание на их множественность и качественные различия. Существенно заметить, что Достоевский часто обращается к музыке для раскрытия контрастов человеческого бытия, для эмоционального проникновения в темные и светлые уголки жизни. В ряде случаев он трактовал музыку романтически, надевая ее таинственностью, в чем в какой-то мере сближался с Тургеневым. Еще одну особенность писательского интереса Достоевского к музыке составляет широта этого интереса: от трактирных песен и шарманки до оперы и симфонии.

Творчество четырех русских писателей показывает, что его понимание без учета их отношения к музыке не может быть достаточно полным, а, значит, и правильным. То же в сущности относится и к другим упомянутым выше писателям, в частности, к прозаику и композитору Т.А. Гофману, автору множества тесно соприкасающихся с музыкой по теме и построению произведений (рассказы "Кавалер Глок", "Музыкальные страдания Иоанна Крейсера, капельмейстера", роман "Элексиры сатаны", повесть "Sanctus" и др.), к создателю десятитомного романа—эпопеи о жизни музыканта "Жан Кристоф" Ромену Роллану, к Томасу Манну, написавшему целиком посвященный музыке роман "Доктор Фауст", к Ярославу Ивашкевичу, чей роман "Слава и честь" изобилует музыкальными описаниями, и ко всем остальным упомянутым выше авторам. Страстным поклонником музыки был Стендаль, посвятивший ей свои книги "Жизнь Гайдна, Моцарта и Метастазии" и "Жизнь Россини", и чье собственное литературное творчество отмечено сильным воздействием музыки.

Несколько замечаний о влиянии музыки на Стендаля. Будучи автором книги "История живописи Италии", он тем не менее очень редко прибегал к сравнениям с живописными и скульптурными образами, зато нередко характеризовал своих героев (их стремления, вкусы, страсти и скрытые мысли) посредством упоминания популярных арий или их реакции на музыку. Так, в "Красном и черном" госпожа Дервиль, любясь красивым пейзажем, замечает, что это для нее "словно музыка Моцарта". Матильда де ля Моль из того же романа предпочитает "целомудренную простоту и правдивую музыку Моцарта мелодиям и трелям романсов". Главный персонаж романа Жюльен льет слезы, услышав "божественную арию Каролины" из оперы Чимарозы "Тайный брак". При звоне церковных колоколов восхищенная их "полными и мужественными звуками" душа того же Жюльена "носилась в заоблачных просторах

воображения" и это означало, что "никогда из него не выйдет ни хорошего священника, ни хорошего чиновника". Все это лишь отдельные случаи непосредственного обращения Стендаля к музыке в его писательской практике.

Конкретные случаи воздействия музыки на писателей прозаиков очень разнообразны. Так, например, в "Асе" Тургенева упоминания о далекой музыке выполняют роль художественных деталей, помогающих передать атмосферу летнего вечера над Рейном и настроение героя. Для раскрытия своих взглядов на женщину и отрицания плотской любви привлек музыку в повести "Крейцера соната" Толстой. В рассказе "Музыка Верди" Паустовского музыка выступает как могучая сила, пробуждающая в людях лучшие чувства, делающая их добрыми и гуманными. Иную роль выполняет музыкальная тема в автобиографическом рассказе В.П. Астафьева "Далекая и близкая сказка", где очень тонко описано приобщение к миру музыки сельского мальчишки. Его чаруют звуки скрипки жившего в их деревне одинокого поляка. "И кажется мне, - пишет Астафьев о своих детских ощущениях, - что музыка эта течет вместе с ключом из под горы, кто-то припал к ключу, пьет, пьет и не может напиться..."<sup>35</sup>. По-другому использованы музыкальные мотивы в книге воспоминаний О.В. Волкова "Погружение во тьму". В печальном пении восточного ашуга ему слышится "трагический плач" по убитому на войне брату.

Упомянем еще один своеобразный случай обращения к музыкальной теме в прозе, а именно главу "Мать и музыка" из воспоминаний Марины Цветаевой "Отец и его музей". Она интересна тем, что словно бы показывает, как боролись в девочке два родственных начала – музыкальное и поэтическое, и как последнее взяло верх. Но занятия музыкой с матерью не прошли даром. По словам самой Цветаевой, со временем музыка заняла в ней "ее настоящее" место: «общей музыкальности и "недожинных" (как мало!) способностей».

Показательно в интересующем нас плане также и творчество болгарских прозаиков, на которых музыка оказала немалое воздействие. Как страшный контраст выступает в рассказе Вазова "Травиата" исполняемая в салоне гостиницы оперная ария и стоны избиваемого в тюрьме бесправного заключенного. В рассказах Елина Пелина "Косари", "Летний день" и др. тема народной музыки помогает раскрытию духовного мира героев. Общность между литературным и музыкальным творчеством утверждал Й. Йовков, который свои рассказы из цикла "Старопланинские легенды" рассматривал как "иллюстрации к различным музыкальным пьесам" <sup>36</sup>, а весь цикл - как сюиту. Показательны слова этого писателя: "Я не могу себе представить совершенного художественного произведения, которое не отозвалось бы в душе музыкой. Я даже думаю, что любые совершенные творения порождаются музыкой" <sup>37</sup>. В этих словах нельзя не заметить близости с высказываниями Фета и Яворова.

Хорошо показана связь с музыкой творчества болгарских писателей - Г. Райчева и Г. Стоматова в специальной работе В.Д. Андреева <sup>38</sup>. Если первый привлекал музыкальные мотивы для раскрытия волновавших его мыслей о гармонии между личным и общественным (повесть "Песнь о лесе"), то второй - для показа того, как губит талант высокомерие и погоня за легким успехом (повесть "Палладины").

Наряду с литературными явлениями, подобными отмеченным, в круг внимания литературоведов должны попасть и другие вопросы, касающиеся связей словесного творчества с музыкой. Как думается, к ним относятся суждения писателей о музыке. "Музыка была моей, быть может, самой сильной и наиболее дорого стоящей мне страстью..." <sup>39</sup> - писал Стендаль. Ему же принадлежат и такие высказывания: "Чтобы присутствовать на представлении хорошо исполненного "Дон Жуана", я прошел



бы десять миль пешком по грязи, - а это я ненавижу больше всего на свете"; "Хорошая музыка заставляет меня думать с большим напряжением и ясностью о том, что меня занимает" <sup>40</sup>. В сочиненной Стендалем автоэпитафии говорится, что душа Арриго Бейля обожала Чимарозу и Моцарта.

Один из персонажей повести Одоевского "Себастиан Бах" (человек в черном фраке), угадывавший в мелодии грусть, радость, восторг и молитву, считал, что "для совершенного познания *внутреннего* языка искусств необходимо изучить все без исключения произведения художников, а отнюдь не одних знаменитых, потому что ... поэзия всех веков и всех народов есть одно и то же гармоническое произведение; всякий художник прибавляет к нему свою черту, свой звук, свое слово" <sup>41</sup>. Так, еще в 1835 году писатель заявил о единстве уз, соединяющих живопись, музыку и литературу. В той же повести высказана и еще одна очень характерная для Одоевского мысль: "... Есть ...высшая степень души человека, которой он не разделяет с природою, которая ускользает из под резца ваятеля, которую не доскажут пламенные строки стихотворца... чувство, возбуждающееся на этой степени, люди называли *невыразимым*, единственный язык сего чувства - *музыка* ... одни ее неопределенные, безграничные звуки обнимают беспредельную душу человека; лишь они могут совокупить воедино стихии грусти и радости..." <sup>42</sup>. Близкие Одоевскому мысли (о трех языках) высказывал впоследствии А.А. Потебня.

Многообразны суждения писателей о музыке. Каждый подходил к ней со своим багажом жизненного опыта и философских представлений, смотрел на нее со своей индивидуальной позиции в какой-то конкретной связи. В этом не трудно убедиться, если сравнить высказывания о музыке Одоевского с тем, что думал о ней Гоголь: "О будь же нашим хранителем, спасителем, Музыка ! - писал он, - не оставляй нас ! буди чаще наши меркантильные души ! ударяй

резче своими звуками по дремлющим нашим чувствам ! Волнуй, разрывай их и гони, хотя на мгновение, этот холодный ужасный эгоизм, силиющийся овладеть нашим миром" <sup>43</sup> .

А вот дневниковая запись считавшего музыку "высшим в мире искусством" Л.Н. Толстого, от 2.VIII.1904 г.: "Слушая музыку, я задавал себе вопрос: почему такая и в таком темпе, вперед как бы определенная последовательность звуков ? Я подумал, что это оттого, что в искусстве музыки, поэзии художник открывает завесу будущего – показывает, что должно быть. И мы соглашаемся с ним, потому что видим за художником то, что должно быть или уже есть, в будущем" <sup>44</sup> . Эта запись поражает смысловой переключкой с тем, что писал о поэзии В.Ф. Одоевский, считавший поэзию "представителем будущего" (см. его "Психологические заметки"). К сожалению, ни тот, ни другой не раскрыли более подробно свои мысли.

Завершим ряд высказываний писателей о музыке словами Ромена Роллана: "... Я страстно любил искусство; с детства я питался искусством, а в особенности музыкой. Я не мог бы обойтись без нее. Музыка была необходима мне, как хлеб ..." <sup>45</sup> . Достоверность этих слов подтверждает все его творчество.

Мы привели лишь несколько примеров "музыкальных" суждений отдельных писателей. Разве они не объясняют нам многое в их творчестве ? Немало может объяснить литературоведу и то, что в ряде случаев писатели сами сочиняли музыку (Грибоедов, Дельвиг, Л. Толстой, М. Кузмин, Гофман, Тагор, Гарсия Лорка), играли на разных музыкальных инструментах (Гёте, Бальзак, Золя, Жорж Санд, Гарсия Лорка, Крылов, Лермонтов, Л. Толстой, Надсон), пели (Пушкин, Дельвиг, А.Н. Островский, Чехов, Горький, Маяковский), дружили с композиторами (Гюго – Берлиоз, Гюго – Лист, Т. Манн – многие композиторы, Пушкин – Верстовский, с ним поэт был на ты, Пушкин –

Глинка, Апухтин – Чайковский, Голенищев-Кутузов – Мусоргский, А.Н. Островский – Н. Рубинштейн). Ведь зная, например, что Крылов был скрипач и выступал в концертах, мы уже несколько иначе воспримем его басни "Квартет" и "Музыканты". В ином свете предстанет перед нами и драматургия А.Н. Островского, нередко насыщенная песнями и романсами ("Бесприданница", "Доходное место", "Бедность не порок", "Воевода" и др.), если мы вспомним, что он обладал красивым голосом и любил народные песни.

С точки зрения постижения "механизма" или "технологии" воздействия музыки на словесное творчество представляют определенный интерес для литературоведения и композиторов, сочинявшие стихи и прозаические художественные произведения. Известно, что Мусоргский был автором не только музыки, но и слов таких драматических сенок, как "Свет мой, Саввишна..." и "Сиротка", при этом слова и музыка возникали в одно и то же время. Подобно Мусоргскому, в качестве поэта и композитора порою выступал и Бородин (народно-эпическая музыкальная картина "Песня темного леса"). Как авторы прозаических художественных произведений выступали Вебер, Берлиоз, Вагнер. Многие композиторы оставили художественные мемуары (Глинка, Римский-Корсаков, Гречанинов, Гуно, Ипполитов-Иванов, Гольденвейзер и др.), представляющие собой не только исторический, но и литературный интерес.

Важно отметить, что многие композиторы, как и художники и писатели, осознавали взаимосвязь искусств и писали об этом. Выше были приведены слова Р. Ролтана о выходе одного искусства за свои пределы и вторжение в область другого. Нечто подобное задолго до него было сказано Рихардом Вагнером, который считал, что "всякое искусство, достигшее своих пределов, должно подать руку другому - сродному"<sup>46</sup>. Совпадение мыслей Вагнера и Ролтана, если это совпадение, говорит о многом, а именно о

том, что музыкант и писатель пришли к одному и тому же заключению, исходя при этом из своего профессионального опыта. Несколько иначе изложил свои мысли о единстве и различии искусств Роберт Шуман. "Эстетика одного искусства, - писал он, - есть эстетика другого, только материал различен" <sup>47</sup>. Они тоже интересны. Как можно думать, под словом "материал" Шуман подразумевал всю совокупность средств, которыми располагает то или иное искусство.

Особую проблему представляет родство и близость архитектоники музыкальных и литературных произведений. Известно, например, что Андрей Белый при сочинении некоторых произведений опирался на опыт создания крупных музыкальных форм. Таковы его написанные ритмизованной прозой 4 симфонии ("Героическая - Северная", "Драматическая", "Возврат", "Кубок метелей"). Уже не раз отмечались в литературе симфоизм (Вяч. Иванов) и полифонизм (М. Бахтин) романов Достоевского. С попыткой, во многом удачной, претворения музыкальной формы в поэтическую мы встречаемся у Н. Огарева в его стихотворении "Симфония", каждая из строф которой имеет свое отдельное название: Allegro, Adagio, Presto (Быстро, Медленно, Очень быстро). "Симфония" - так, подобно Огареву, назвал одну из своих поэм Брюсов, подчеркивая этим ее "многозвучие" и родство симфонии музыкальной. В литературе о Незвале есть замечание о том, что его драма "Манон Леско" по своему строю напоминает музыкальное произведение с характерным для симфоний повтором основных тем в финале. Как многотемное музыкальное произведение, напоминающее сонату, построена поэма Незвала "Эдисон". У Паустовского есть строки о музыкальности всего словесного мира и книг Гюго <sup>48</sup>. Однако, более широкого, общего освещения, с охватом целостных периодов литературного развития и творчества ряда писателей, эта проблема еще не получила, хотя она и

существенна. Возможно, здесь будут нужны совместные усилия не только литературоведов, но и музыковедов.

В 1960 году отмечалось столетие со дня рождения Чехова. В статье Шостаковича по этому поводу было сказано: "Многие чеховские произведения исключительно музыкальны по своему построению... Повесть Чехова "Черный монах" я воспринимаю как вещь, построенную в сонатной форме" <sup>49</sup>. К сожалению, эти мысли в статье не конкретизированы. Это попытался сделать Н. Фортунатов. Исходя из того, что соната строится на контрастном противопоставлении тем, при наличии двух эмоциональных полюсов, и состоит из трех частей, он все это нашел в повести Чехова <sup>50</sup>. М.П. Алексеев, как думается, мотивированно усматривает в таком заключении определенную упрощенность и некоторое механическое приспособление музыкальных представлений к литературе, без должного учета собственного своеобразия каждого из искусств <sup>51</sup>. Не вдаваясь в детали расхождений, заметим, что это тот случай, когда сотрудничество литературоведа и музыковеда было бы весьма полезно. Подобное сотрудничество казалось бы оправданным и при решении вопроса о "сонатности" произведений Пушкина <sup>52</sup>. Не предвещая вопроса о возможностях использования сонатных форм в литературе, как и претворения в ней полифонических и контрапунктных музыкальных структур, заметим, что они заслуживают дальнейшего тщательного изучения как литературоведами, так и музыковедами.

К области психологии литературного творчества и "механики" воздействия музыки на художников слова относится весь комплекс вопросов, касающихся музыкальных импульсов, так или иначе сказывающихся на творческой деятельности писателей и ее результатах. Они тоже заслуживают внимания ученых-литературоведов. Не случайно, говоря о Незвале, Э.Ф. Бурьян писал: "Кто хочет погрузиться в глубины незваловского искусства, должен

пройти через богатые музыкой и красками пласты. Незвал, когда пишет свои стихи, поет. Он сопровождает их мимолетными аккордами на рояле" <sup>53</sup>.

И еще один вопрос, который ждет своего ответа: что такое музыкальность прозы и поэзии? Об этом нередко говорят, но что стоит за словом "музыкальность" обычно не очень ясно. Однако из этого все же не следует, что ее нет. Если взять поэзию, то стихи Бальмонта и Пушкина были положены на музыку более 250 раз, Фета и Лермонтова – более 150, Ратгауза, А.К. Толстого, Плещеева, Кольцова и Надсона – более 100, А. Майкова, Апухтина, Тютчева, Полонского, Некрасова – значительно больше 50, Никитина, Мея, Брюсова, Бунина, Крылова – около 50, а всех остальных – меньше, даже таких, как Ростопчина, Дельвиг, Вяземский, Козлов, Блок, Северянин, Ахматова. Что это – случайность или же следствие степени родства поэтических текстов музыке? Конечно, тут могла примешиваться и популярность того или иного поэта, и веяния времени. Все это так. И все же рассмотрение этих цифр с литературоведческих позиций представляется насущным.

К числу объектов научного рассмотрения при широком изучении проблематики музыкально-литературных связей относятся и тесно связанные с музыкой биографические повести, романы и беллетризованные исследования о музыкантах, такие как "Осуждение Паганини" А.К. Виноградова, "М.И. Глинка" и "Чайковский" Ал. Алтаева, "Воскрешение из мертвых" (о Мысливечке) М. Шагинян, "Шопен" Я. Ивашкевича и др. Порой такого рода произведения находятся на грани музыковедения и беллетристики, для них показательно наличие двух начал (научного и художественного). Оба они присущи, в частности, повести М.Шагинян о чешском композиторе Иоахиме Мысливечке. Эта ее своеобразная повесть возникла в результате большой исследовательской работы, однако явно принадлежит к художественной прозе.

В итоге размышлений о многообразных влияниях музыки на писателей надо сказать, что хотя их изучение и трудно, но возможно, о чем позволяют говорить книги "Поэзия и музыка" (1973), "Литература и музыка" (1975), а также целый ряд конкретных разработок о связях с музыкой Пушкина (работы М.М. Иванова, Л. Гроссмана, Н. Арендса, И. Эйгеса, А. Глумова и др.), Лермонтова (работы Е. Кинна и А. Новикова, И. Андроникова и др.), Тургенева (работы М.П. Алексева, Ю. Айхенвальда, И. Эйгеса и др.), Толстого (работы Н. Гусева, А. Гольденвейзера, Н.Д. Кашкина, С.Л. Толстого), Достоевского (книга А.А. Гозенпуда). Можно и нужно надеяться, что дальнейшее углубленное изучение воздействия музыки на писателей, некоторые аспекты которого обозначены, существенно обогатят науку о словесности и позволит по-новому взглянуть на многие литературные явления.



---



---

## Глава третья

# ЛИТЕРАТУРНОЕ ТВОРЧЕСТВО И ТЕАТР

Литературно-драматургический текст и театральное действие, так же как и само существование литературы и театра, неотделимы друг от друга еще с античных времен. Поэтому есть все основания для размышления над проблемой их взаимодействия. Однако у этой проблемы есть по меньшей мере два литературоведческих аспекта.

Во-первых ее можно рассматривать, имея в виду, прежде всего, особенности драматургической литературы – одного из трех основных родов словесного искусства, предназначенного для сцены, иными словами, с учетом всех тех специфических свойств драмы, которые продиктованы ей театром (отсутствие авторской речи, решающая роль диалога и монолога, динамизм поступков героев, конфликтность, особые, более ограниченные по объему сюжетные возможности, подчиненная законам театра коллизия, сценичность, т.е. особенности драматического произведения, связанные с возможностями его театрального использования и т.д.).

Не вдаваясь во все детали отличия обычных повествовательных литературных произведений от драматургических, которые могут существовать и сами по себе как особая литературная форма, но при этом не полны без сценического воплощения, попытаемся все же показать это



отличие, хотя бы в самых общих чертах, на одном только примере.

Известно, что прозаическим предшественником Пети Трофимова из пьесы "Вишневый сад" был Саша из рассказа "Невеста". Сравним эти два чеховских образа. Каковы внешность, манера держаться, детали одежды Пети Трофимова из текста пьесы мы не знаем. Все это зритель видит во время представления. Что же касается взглядов Трофимова и отчасти характера, то они раскрыты лишь постольку, поскольку это позволяет прямая речь персонажа пьесы, реплики его партнеров и авторские ремарки. Целостное образное представление о Трофимове может возникнуть лишь при артистическом и режиссерском толковании роли, причем разные исполнители будут вносить в нее свои нюансы, свои индивидуальные черты. Таким образом, драматург создает как бы часть театрального образа, может быть основную, но все же часть. Образ Саши из "Невесты" полностью принадлежит Чехову, полностью и безраздельно относится к художественной прозе. Из рассказа мы узнаем, что он худ, "с большими глазами, с длинными худыми пальцами, бородатый, темный и все-таки красивый".

Во время приезда к Шумовым на нем был "застегнутый сюртук, поношенные парусиновые брюки, скатанные внизу" и "неглаженная сорочка". Рассказ содержит довольно обстоятельные сведения не только о взглядах Саши, но и о его биографии, поведении, условиях жизни в Москве и т.д. Кроме того, взгляды Саши мотивируют действия Нади. Даже это беглое, очень неполное сравнение двух родственных образов Чехова из рассказа и пьесы показывает, как сказываются на драме, являющейся одним из родов художественной литературы, предъявляемые к ней театром требования. Как и у Чехова, отличаются друг от друга параллельные драматургические и прозаические произведения и у других авторов, в частности у Сергеева-Ценского

(сравните его пьесу "Поэт и Чернь" и повесть "Поэт и чернь" и др.).

Продолжать примеры нет необходимости. Их могло бы быть немало. Белинский в свое время писал, что для полного понимания "лица" драматической поэзии его "надо видеть и слышать" <sup>1</sup>. Этой стороне драмы, ее двойственной или, если так можно сказать, "половинчатой" природе в ходе изучения литературы и театра, а также эстетических представлений о них, уделялось много внимания. По этому вопросу существует множество работ, появившихся как в наше время, так и в прошлом. Во многом он разработан и мы его далее касаться не будем.

Вторым литературоведческим аспектом рассмотрения темы "Литература и театр" является воздействие театра как синтетического явления художественной культуры на литературу во всем ее многообразии (поэзия и проза, лирика и эпика, жанровые модификации), частично исключая в силу ее театральной специфичности драму. Говоря здесь о литературе и художественных произведениях, мы подразумеваем также и все то, что принято называть литературной жизнью: театральные интересы писателей, их отношение к театру, обращение к театральной теме в творчестве, внимание и интерес к литературе со стороны театральных деятелей и т.д. К вопросу о воздействии театра на литературу, о взаимодействии с нею и хотелось бы привлечь внимание в этой главе, опираясь, прежде всего, на произведения русских писателей. Как и аналогичные разделы, где говорится о возможностях и целесообразности изучения воздействия на литературу пластических искусств и музыки <sup>2</sup>, она имеет предварительный, поисковый характер и преследует скромную цель выявления некоторых наиболее очевидных случаев влияния театра на писателей и литературу. Как думается, ознакомление с ними позволит хотя бы отчасти представить, где и как соприкасается художественная словесность со сценическим искусством, что в свою очередь

приоткроет путь к изучению влияния театра на писателей и их творчество.

Не станем здесь специально обосновывать правомерность рассмотрения взаимозависимости искусств (в данном случае зависимости литературы от театра). Об этом уже говорилось. Напомним лишь о том, что все разновидности искусств, будь то литература, живопись, музыка или театр, возникают и развиваются как по своим внутренним законам, обусловленным характером образных систем и средств, так и по общим для каждого из них законам, в основе которых лежат единство и многообразие художественного отражения действительности, на что указывал Гегель<sup>3</sup>.

Итак, театр и литература - что их связывает, как соединяющий в себе образы словесные и аудиовизуальные театр и вся театральная жизнь влияют на жизнь литературную и само литературное творчество? Ответить на этот непростой вопрос, хотя бы предварительно и частично, можно лишь обратившись к фактам истории литературы. Прежде чем перейти к наблюдению и размышлению над ними, заметим, что влияние театра на литературу в интересующем нас плане стало возможным лишь по мере постепенного размежевания и обособления (конечно, до известных пределов) этих видов искусств, особенно в XVI - XVII вв. Оно находилось в прямой зависимости от того, сколь велика была роль театра в духовной жизни людей в ту или иную эпоху. Если говорить о России и славянских странах, то временем наиболее интенсивного воздействия театра на всю общественную жизнь в том числе и литературную, видимо, надо считать прежде всего XIX в., хотя формы и степень этого воздействия существенно изменялись, не были чем-то постоянным. Насколько значительным было место театра в русской культурной жизни XIX в. показывает большой интерес к нему и актерскому искусству со стороны Жуковского, Грибоедова, Пушкина, Гоголя. Последний писал о театре:

"Это такая кафедра, с которой можно много сказать миру добра" <sup>4</sup>. Не менее показателен и большой интерес к театру со стороны Белинского. Ведь это ему принадлежат слова: "Театр! ... Любите ли Вы театр так, как я люблю его..." И далее: "Не есть ли он исключительно самовластный властелин чувств... Какое изо всех искусств владеет такими могущественными средствами поражать душу впечатлениями ..." <sup>5</sup>. И еще одно предварительное замечание. При изучении театрального воздействия на литературу, следует помнить о том, что оно, в отличие от влияния живописи и музыки, менее долговременно, более скоропроходящее. Театр времен Сумарокова существенно сказывался на характере литературы своего времени. Однако на русскую литературу начала XIX в. он уже не влиял, став к тому времени отдаленным фактом истории.

Обобщающего современного труда о воздействии театра на литературу и ее развитие в интересующем нас аспекте, кажется, пока нет <sup>6</sup>. Много фактических данных о литературе и театре содержит книга С.С. Данилова "Русский театр в художественной литературе" (1939). Но ее автор подошел к своей теме как историк театра, художественные произведения рассматриваются им исключительно как источники информации по истории русского театра. Нам же интересуют другое – как сказывалось обращение к театральной тематике на собственно литературных качествах не предназначенных для театра словесных произведений, каковы возможные зоны соприкосновения литературы с театром вообще. Тем не менее книга Данилова дает некоторое представление о том, сколько значительное место занимает театральная тема в русской литературе.

Кроме названной книги, есть ряд работ об отдельных писателях в их отношении к театру, таких, как "Пушкин и театр" Н. Литвиненко (1974) или же сборник "Достоевский и театр" (1983). Однако в них чаще всего делаются попытки освещения воззрений того или иного писателя на театр или же

рассмотрения их драматургии с точки зрения театроведения. Отдельные замечания о влиянии театра на литературное творчество как таковое, например, о связи некоторых картин "Руслана и Людмилы" Пушкина с балетными представлениями Карла Людовика Дидло (Л.П. Гроссман), в них редки. В целом такого рода воздействия и связи пока изучены мало.

Наглядными показателями влияния театра на русскую литературу конца XVIII в., в XIX в., а также XX в. могут быть многочисленные случаи отражения театральной жизни в поэзии (Сумароков, Державин, Батюшков, Пушкин, Гнедич, Грибоедов, Вяземский, Веневитинов, Ап. Григорьев, Некрасов, Апухтин, И. Аксаков, Случевский, Курочкин, Никитин, Блок, Анненский, Гиляровский, Багрицкий и др.), в прозе (В.А. Соллогуб, Гоголь, Писемский, Лесков, Достоевский, Салтыков-Щедрин, Гончаров, Мамин-Сибиряк, Чехов, Горький, Куприн, Гиляровский, Шишков, Вересаев, Булгаков, Ал. Толстой, Ильф и Петров, Леонов, Федин и др.) и драме (Шаховской, Крылов, Загоскин, Островский, Чехов, Булгаков, Каверин, Ромашов и др.). В последнем перечне названы не просто драматурги (рассмотрение особенностей драматургии как таковой не входит в нашу задачу), а творцы произведений для театра о самом театре. Как видим, театральная тема затронула все типы литературного творчества в России, все роды литературы (эпiku, лирику и драму), а между тем имена писателей, обращавшихся к этой теме, названы лишь выборочно. Поэтому, думается, прав был Г.А. Гуковский, когда писал: "Можно с уверенностью сказать, что мы не поймем отдельных явлений русской литературы, если не будем помнить о ее глубокой связи с театром"<sup>7</sup>.

В чем выразилась эта связь? В разных случаях и в разное время по-разному. Было бы трудно даже коротко охарактеризовать всевозможные случаи обращения к

театральной теме всех упомянутых выше писателей, поэтому остановимся лишь на некоторых из них, представляющихся более типичными и показательными.

Одним из первых русских поэтов, в чье творчество проникает тема театра, был Сумароков, бывший, как известно, не только литератором, но и театральной деятелем. Значительное место занимает она в его "Эпистоле о стихотворстве":

Трагедия нам плач и горе представляет,  
как люто, например, Венерин гнев терзает.

.....  
Как в трагедии Расин был и Вольтер,  
Так в комедиях искусный Молиер.

.....  
Для знающих людей ты игрищ не пиши:  
Смешить без разума – дар подтыя души.  
Не представляй того, что мне на миг приятно,  
Но чтоб то действие мне долго было внятно.  
Свойство комедии – издевкой править нрав;  
Смешить и пользоваться – прямой ее устав ...

Здесь можно видеть не только русское стихотворное претворение каких-то положений "Поэтического искусства" Буало, но в то же время и отражение господствовавших в России XVIII в. театральных взглядов. Нечто подобное встречается и в стихотворном "Лиро-дидактическом послании" (1791) к президенту Российской Академии Е.Р. Дашковой, принадлежащем драматургу Н.П. Николеву. Правда, у него упоминаются уже не только античные и западные драматурги, но и русские, в частности "Титово милосердие" Княжнина, что указывает на рост значения театра в русской культурной жизни.

Были в XVIII в. и другие по своему характеру поэтические отклики на театральную жизнь,

свидетельствовавшие о ее вторжении в литературу. Это театральные панегирики, элегии, памфлеты, эпиграммы, в которых говорится о спектаклях, пьесах, актерах и т.д. Первоначально это было в какой-то мере освоением аналогичного опыта французской поэзии, но довольно скоро стало своеобразно-русской театральной, если так можно сказать, поэзией, чему немало способствовало отличие русского театра от западного. И здесь одним из первых должен быть назван Сумароков. Ему принадлежит ряд стихотворений об актерах как элегических ("К г. Дмитриевскому на смерть Ф.Г. Волкова", "К Дмитриевскому на смерть Татьяны Михайловны Троепольской, первой актрисы Петербургского придворного театра"), так и панегирических ("Стихи Ивану Афанасьевичу Дмитриевскому", восхваляющие исполнение им роли Синава; послание актрисе Т.М. Троепольской «На представление "Ильмены"»), характеризующее ее игру в сумароковской трагедии "Синав и Трувор"). В последнем говорится:

Достоинo русскую Ильмену ты сыграла,  
Россия на нее слез ток лия взирала.

Подобно Сумарокову, воспеваеt артистов, принимавших участие в постановке его трагедии "Пальмира", Николев в "Стихах госпоже Синявской от творца Пальмиры". Артистический успех Е.С. Сандуновой (в опере "Редкая вещь") прославлял в обращенном к ней стихотворном "Послании" Г.А. Хованский. Разного рода стихотворений об актерах в XVIII в. было немало. Об упоминавшемся уже Дмитриевском не раз писал Д.И. Хвостов и другие стихотворцы.

Памфлетно-пасквильный характер имеют строки из стихотворного "Письма о российском театре нынешнего столетия" (1794) Н.Е. Струйского, касающиеся трагедии Княжнина "Вадим". Они посвящены не литературным ее

особенностям и не сценическому ее воплощению (такого не было, пьеса была конфискована, сожжена и запрещена), а содержанию трагедии. По существу защищая самодержавный дух пьесы Екатерины II "Историческое представление... из жизни Рюрика" (1786), с которой Княжнин явно полемизировал, Струйский писал о его "Вадиме":

Не сим ли образом вздымают ярый бунт:  
В Париже был сему пред сим подобный грунт.

Стихотворное сочинение Струйского, явно сервильное, любопытно как один из показателей острой идеологической борьбы между сторонниками и противниками монархии, которая развертывалась в сфере театра и театральной жизни, затрагивая и литературу. Она, эта борьба, имела свое продолжение и в начале XIX в., когда образ Вадима новгородского привлек к себе внимание многих, получил отражение в творчестве декабристов.

К числу авторов, стоящих у истоков театральной эпиграммы, относятся актер Иван Соколов и Г.Р. Державин. Первому принадлежит эпиграмма на М.Д. Чулкова, игравшего роль вестника в сумароковской трагедии "Синав и Трувор". Она начинается словами: "Восплачь, Чулков! Твое вчерашнее представленье у зрителей ввело тебя во омерзенье..." Вторым была написана эпиграмма «На трагедию "Лже-Дмитрий" князя Белосельского». Заложённая в XVIII в. театрально-эпиграмматическая традиция получила значительное развитие в поэзии XIX в., в большей или меньшей степени сохранились также и другие стихотворные формы, о которых говорилось выше. При этом театральная поэзия существенно изменилась, как и сама театральная жизнь. За плечами русского театра уже была многолетняя история. Репертуар театральной поэзии в XIX в. в тематическом отношении обогащается и расширяется.



Общую картину театральной жизни Петербурга в начале XIX в. нарисовал Пушкин в XVII–XXII строфах первой главы "Евгения Онегина". Только в одной из них, XVIII ("Волшебный край! Там в стары годы..."), упоминает он Фонвизина, Княжнина, Озерова, Семенову, Катенина, Шаховского, Дидло, метко и коротко представляя читателю каждого из них. Уже в этих онегинских строфах появляется новый театральный мотив – характеристика зрителя. Один из зрителей – сам Онегин:

Театра злой законодатель,  
Непостоянный обожатель  
Очаровательных актрис,  
Почетный гражданин кулис...

Для героя поэмы театр прежде всего место жуированья и романтических развлечений. Театр как театр его мало занимает. Иным зрителем был сам поэт, о чем, помимо упоминавшейся XVIII строфы, убедительно свидетельствуют также и XIX ("Мои богини! Что вы? Где вы?"), и XX ("Театр уж полон, ложи блещут..."). Для него театр был в первую очередь высоким, дарившим людям наслаждение искусством, их духовной пищей. О театральном зрителе в русской поэзии XIX в. говорится не раз. Только у одного Некрасова мы встречаем целый ряд представителей разноликой и пестрой театральной публики, пришедшей на смену дворянским любителям театра ("Чиновник", "Прекрасная партия", "Балет").

В середине XIX в. театр уже был иным, нежели во времена Пушкина. Вот как рисует его Аполлон Григорьев в стихотворении "Искусство и правда" (1854):

Была пора: театра зала  
То замирала, то стонала,  
И незнакомый мне сосед

Сжимал мне судорожно руку  
И сам я жал ему в ответ,  
В душе испытывая муку,  
Которой и названья нет.  
Толпа, как зверь голодный, выла,  
То проклинала, то любила ...  
Всесильно властвовал над ней  
Могучий властный чародей.

Как все это не похоже на театр Пушкина. На сцену пришел воспеваемый Григорьевым Любим Торцов, его образ гениально завораживает и заставляет трепетать зрителя, который демократизировался так же, как и сам театр. Все это и получило отражение в довольно большом стихотворении Григорьева.

Можно отметить и еще одно новое явление в русской поэзии XIX в., связанное с театральной жизнью. Это нередко облеченная в стихи полемика между литераторами, драматургами и театральными деятелями о тех или иных пьесах и спектаклях. Так например, против несовершенства драматургии Шаховского направлена целая серия эпиграмматических стихов Вяземского ("Поэтический венок Шутовского"), явившаяся реакцией на карикатурное изображение карамзинистов в пьесе "Урок кокеткам, или Липецкие воды". Стихотворным памфлетом "Лубочный театр" откликнулся в 1817 г. на критику М.Н. Загоскиным комедии "Молодые супруги" А.С. Грибоедов. Таких случаев было немало.

Дальнейшее свое развитие в XIX и XX вв. получила традиция создания стихов об актерах. Подтверждением этого могут служить поэтические отклики на театральную деятельность А.Я. Яковлева (А.Д. Иличевский), Е.С. Семеновой (Нелединов-Мелецкий, Пушкин, Гнедич, Батюшков), А.М. Колосовой (Каратыгин, Пушкин), П.С. Мочалова (Ап. Григорьев), В.А. Каратыгина (Бенедиктов).

М.С. Щепкина (Н.В. Берг, С.П. Шевырев, Щепкина-Куперник), Е.Я. Сосницкой (Пушкин), Е.А. Телешовой (Грибоедов), А.Е. Мартынова (Апухтин, Курочкин, Некрасов, П.И. Григорьев), В.В. Самойлова (Е.П. Ростопчина), П.М. Садовского (Ап. Григорьев), В.Н. Асенковой (Некрасов), В.Ф. Комиссаржевской (Блок, Щепкина-Куперник), М.Н. Ермоловой (Щепкина-Куперник) и многие другие. Этот ряд мог бы быть значительно больше. Для нас он интересен как убедительное свидетельство соприкосновения русской поэзии с театром, с его виднейшими представителями.

Свое продолжение в XIX в., и довольно значительное, получила зародившаяся еще в XVIII в. театральная эпиграмма. Ее тематика расширилась. Объектом эпиграмматических характеристик становятся не только актеры и спектакли, но нередко одновременно и драматурги. Напомним в этой связи одну из эпиграмм Вяземского на Шаховского:

Напрасно, Шутовской, ты отдыха не знаешь,  
За неудачами от неудач спешишь;  
Комедией друзей ты плакать заставляешь,  
Трагедией ты зрителя смешишь.

Еще один пример эпиграммы на драматурга (на сей раз Кукольника) находим у Лермонтова:

В Большом театре я сидел,  
Давали "Скопина": – я слушал и смотрел.  
Когда же занавес при плесках опустился,  
Тогда сказал знакомый муж один:  
"Что, братец! жаль! – Вот умер и Скопин!..  
Ну, право, лучше б не родился."

Авторами разного рода театральных эпиграмм в разное время выступали Державин, Крылов, А.И. Писарев, В.Л. Пушкин, А.С. Пушкин, Вяземский, П.А. Каратыгин и др. Можно без преувеличения сказать, что в первой половине XIX в. театральная эпиграмма, как и вообще эпиграмматическое искусство, была на подъеме, хотя и позже она не исчезает. В последнем убеждают эпиграммы с театральными сюжетами Н.Ф. Щербинны, Д.Д. Миннаева, а несколько позже В.А. Гиляровского. Немало было и анонимных театральных эпиграмм, распространявшихся устно и в списках. К ним принадлежало широко известное в свое время четверостишие:

Рука Всевышнего три чуда совершила:  
Отечество спасла,  
Поэту ход дала  
И Полевого удушила<sup>8</sup>.

Оно явилось откликом на закрытие в 1834 г. журнала Н.А. Полевого "Московский телеграф", в котором был опубликован критический отзыв о верноподданнической драме Кукольника "Рука всевышнего отечество спасла".

Разумеется, не все эпиграмматисты вполне объективно и исторично отражали театральные события, было порою в их произведениях и личное и субъективное. Однако они были неотъемлемой частью русской литературной жизни.

Следует заметить, что театральная тема получила отражение и в других поэтических формах, таких, как послания и оды ("Г-ну Озерову на приписанье "Эдипа" Державина), басни ("Пастух и соловей" К.Н. Батюшкова, вышучивающая врагов Озерова), эпитафии (стихотворения на смерть Мартынова – Курочника и П.И. Григорьева, на смерть Островского – С. Рыскина). Иногда появлялись водевильные поэтические тексты ("Муж и жена" Д.Т. Ленского, "Натуральная школа" П.А. Каратыгина), в которых получали отражение театральные-драматургические

разногласия. Они касались, в частности, пустой развлекательности водевилей, не удовлетворявшей зрителей. Немало посвященных сцене фрагментов встречаются в больших поэтических произведениях, достаточно вспомнить, говоря об этом, имена Пушкина и Некрасова.

Не всегда авторами "театральных" стихов были известные поэты.

Что для меня весна и лето,  
А также осень и зима ?  
Я, будто солнечного света,  
Из Щелькова жду письма <sup>9</sup> .

Эти адресованные драматургу Островскому строки принадлежат нижегородской писательнице А.Д. Мысовской. Вряд ли надо говорить, что ее связь со Щельковым по сути своей была связью с театром.

Мы привели лишь некоторые, разумеется, далеко не все случаи прямого и опосредованного воздействия театра и театральной жизни, в самых различных ее проявлениях, на русскую поэзию. Думается, и они все же дают известное представление о месте и значении театральной темы в ее истории.

Значительное внимание уделялось театральной тематике и русскими прозаиками, особенно в XIX в. Одним из первых среди тех, у кого она нашла отражение в художественном прозаическом тексте, был уже упоминавшийся в другой связи все тот же Сумароков. В его комедии "Рогоносец по воображению" (1750), героиня Хавронья довольно подробно рассказывает мужу о своем посещении театра в Москве. Посредством этого рассказа Сумароков пародировал невежество театральных зрителей своего времени, изобличал их малую культуру. В сатирическом свете рисует Крылов в "Почте духов" постановку трагедии Княжнина "Рослав" (Письмо XVI. От гнома Буристона к волшебнику

Маликульмульку), выразив таким образом свое отношение к классической трагедии, а заодно и к Княжнину, которого недолюбливал. В той же "Почте духов" есть пародийное описание постановки комической оперы "Две невесты", направленное против легковесности и бессодержательности театрального репертуара (Письмо XIV. От гнома Зора к волшебнику Маликульмульку). С описанием личного зрительского впечатления от постановки драмы "Беверлей" и связанных с ним переживаний мы встречаемся в "Дневнике одной недели" Радищева, имеющем романтическую окраску. Литературные полемики драматургов XVIII в. в ряде случаев получили свое отражение в их пьесах. Театральный мотив (школьный спектакль) использовал в своей сентиментальной повести "Несчастный М-в" (1793) литератор А.И. Клушин.

Многочисленны самые различные случаи обращения к изображению жизни театра и актеров, к использованию театрального материала для решения тех или иных художественных задач в прозе XIX в.

Если на рубеже веков нередко шла скрытая или открытая полемика между писателями сторонниками классицизма и теми, кто склонялся к романтизму, то постепенно объектом неприятия, особенно у писателей демократического направления, становятся романтические пьесы, имеющие псевдопатристическое содержание. С острой пародийной характеристикой одной из официальных драм николаевского времени мы встречаемся в романе Н.А. Некрасова и Б. Станицкого (А.Я. Головачевой-Панаевой) "Мертвое море" (1852).

Не раз привлекала к себе внимание русских прозаиков судьба, жизнь и исполнительское мастерство актеров. Так, в романе А.Ф. Писемского "Тысяча душ" (1858) подробно описана игра Каратыгина в роли Отелло и ее различное восприятие зрителями. В.А. Соллогуб в рассказе "Собачка"

изобразил М.С. Щепкина, уже в годы трудной юности стремившегося к реализму.

Зрительские суждения петербургского обывателя о постановках Шекспира содержатся в повести Д.В. Григоровича "Столичные родственники". Театральных зрителей, часть которых имеет своих реальных прототипов (два литератора - Сенковский и Булгарин), изобразил Гоголь в своем известном "Театральном разезде".

Особый прозаический ряд составляют произведения, посвященные крепостному театру. Его открывает пьеса Д.А. Шаховского "Полубоярские затеи или Домашний театр" (1808), сохраняющая в себе элементы умеренной сатиры.

Тему жизни крепостного актера затрагивает Тургенев в рассказе "Льгов" (рыбак Сучок). Целые произведения посвятили судьбам крепостных актрис А.И. Герцен (повесть "Сорока-воровка", 1848), Г.В. Кугушев (повесть "Корнет Отлетаев", 1856), Н.С. Лесков ("Тупейный художник, 1888). Разные по манере письма и художественным особенностям, они едины в литературном раскрытии трагических судеб подневольных актрис и осуждении крепостнического произвола. О последнем этапе существования крепостного театра, перед его исчезновением, писали Д.Н. Мамин-Сибиряк (повесть "Доброе старое время"), С.Н. Терпигорев (рассказы "Праздник Венеры", "Отхожие промыслы").

Не обошла своим вниманием художественная проза (как, впрочем, и поэзия) и такое заметное явление в русской театральной жизни, как любительский театр. Описание любительских постановок мы находим в повести В.А. Соллогуба "Воспитанница", в романах А.Ф. Писемского "Люди сороковых годов", В.М. Маркевича "Четверть века назад" и других произведениях.

Можно было бы еще назвать много других произведений русских прозаиков, в которых так или иначе они освещают те или иные явления театральной жизни. Таковы в частности "Письма русского офицера" Федора

Глинки, содержащие описание игры знаменитого французского актера Тальмы в трагедии Ф.Ж.М. Ренуара "Собрание чинов Франции в городе Блуа", "Мертвые души" Гоголя (напомним сорванную Чичиковым в губернском городе N афишу), повесть А.Ф. Вельтмана "Провинциальные актеры" (она же "Неистовый Роланд"), в центре которой - актер бродячей труппы, принятый в одном городе за губернатора, рассказ Г.Ф. Квитко-Основьяненко "Ярмарка", где изображен провинциальный спектакль, роман М.И. Михайлова "Перелетные птицы", рисующий жизнь театра с демократических позиций, показывающий социальную разнородность связанных со сценой людей, романы И.Е. Чернышова "Уголки театрального мира" и А.А. Соколова "Театральные болота", в которых повествуется о воспитанниках Петербургского театрального училища и их дальнейшей судьбе. Этот ряд продолжают М.Е. Салтыков-Щедрин (роман "Господа Головлевы"), И.А. Гончаров (рассказ "Литературный вечер"), И.С. Тургенев (повесть "Клара Милч"), Н.С. Лесков (рассказ "Театральный характер"), А.П. Чехов (рассказы "Комик", "Хористка", "Трагик", "Месть", "Актерская гибель", "После бенефиса" и др.), Горький (рассказ "В театре и цирке", пьеса "На дне"). Тема судьбы актеров и актрис после отмены крепостного права, когда возник предпринимательский театр, получила раскрытие в пьесах А.Н. Островского "Лес", "Таланты и поклонники", "Бесприданница", "Без вины виноватые" и других произведениях. Позже, в конце века, тема театра нашла отражение в знаменитой "Чайке" Чехова (спектакль в именин Сорина). Говоря о Чехове, нельзя не вспомнить, что он был еще и автором театральных фельетонов ("Сара Бернар", "Опять о Саре Бернар", "Гамлет на Пушкинской сцене", "Фантастический театр Лентовского" и др.), а также ряда театральных зарисовок в "Осколках московской жизни".

Не станем продолжать перечень произведений, целиком посвященных театральной теме или как-то связанных с ней.



Их гораздо больше, чем названо. Некоторые из этих произведений упомянуты только затем, чтобы дать хотя бы приблизительное представление о том, сколь значительна и многообразна связь русской прозы с театром. Если говорить об отраженных в ней театральных явлениях, то это - жизнь самого театра на разных ступенях его развития и в разных формах, судьбы и образы актеров и драматургов, театральные полемики, общественное отношение к театру, всякого рода закулисные события и т.п.

Мы бегло коснулись некоторых случаев вторжения театральной темы в русскую поэзию и прозу XVIII - XIX вв. В начале XX в. ставший традиционным интерес к ней не исчез, хотя ее литературная интерпретация и претерпела определенные изменения. Так, если иметь в виду поэзию, то своеобразным откликом на выступления Л.А. Андреевой-Дельмас в опере Бизе "Кармен" является одноименный цикл стихотворений Блока, завершающийся такими строками:

Сама себе закон – летишь, летишь ты мимо,  
К созвездиям иным, не ведая орбит,  
И этот мир тебе – лишь красный облик дыма,  
Где что-то жжет, поет, тревожит и горит !

И в зареве его - твоя безумна младость...  
Все - музыка и свет: нет счастья, нет измен ...  
Мелодией одной звучат печаль и радость ...  
Но я люблю тебя: я сам такой, *Кармен*.

Блоку же принадлежит стихотворение "На смерть Комиссаржевской", в котором он проникновенно писал:

Что в ней рыдало ? Что боролось ?  
Чего она ждала от нас ?  
Не знаем. Умер вешний голос,  
Погасли звезды синих глаз.

К поэтическим раздумьям побуждают поэта театральные образы Офелии, Гамлета, Сольвейг. Не раз проникает в его поэзию театр и по-другому - то как символическая аллегория каких-то явлений жизни ("Балаганчик"), то как родственная сцене диалогическая речь ("Поэт", "У моря", "Двенадцать"), то, наконец, как специфически блоковское выражение личного отношения к актерскому ремеслу ("Балаган").

Есть связи с театром и у Валерия Брюсова - в VII главе (Голос стихий) поэмы "Царю северного полюса" текст диалогизирован, персонифицированные Земля, Вода, Огонь и Воздух беседуют подобно действующим лицам пьесы. Не раз встречаются диалоги и в других произведениях поэта. Он был автором ряда статей о театре. Брюсову принадлежит стихотворение, посвященное памяти театрального художника Н. Сапунова. Помимо Блока и Брюсова, в большей или меньшей мере воздействие театра испытали на себе М. Кузмин, И. Анненский и другие символисты.

Свои точки сближения с театром были и у футуристов, что сказывалось не только на их поэтическом творчестве. Хлебников, например, написавший пьесы "Маркиз Дезис" и "Чертик", в то же время пытался создать особый театральный поэтический язык (театр - "созерцач", "созерцавель"; зрители - "видухи", "созерцали", "глядари"; декорации - "смотрины"; суфлер - "подсказчук"; злодей - "ужасовлях"; комик - "смеявах" и т.д.).

По-своему соприкасался с театром И.А. Бунин. Об этом говорит и его стихотворение "В цирке", и включенные в его собрание сочинений как оригинальные произведения переводы драматических поэм Байрона ("Каин", "Манфред", "Небо и земля"). Дань увлечению драматургическими формами отдала на грани веков поэтесса М.А. Лохвицкая, о чем говорят ее драматические поэмы "Два слова", "На пути к востоку" и "Вандэлин". Таковы лишь несколько примеров

разного рода связи поэзии с театром, иногда и не прямой, в начале XX в.

Кроме непосредственных прямых связей поэзии с театром порой имеют место и такие, которые можно было бы назвать опосредованными или, может быть лучше сказать, косвенными. Так например, с постановкой в театре Таирова расиновской "Федры" не без основания связывают тяготение к классицизму Брюсова, Ахматовой, Мацдельштама. Если говорить о последнем, то имена Федры и Расина встречаются в его стихах, новой Федрой рисовалась поэту Ахматова.

Обратившись к прозе, мы видим, что и там немало сопряженного с театральной жизнью. Мы уже упоминали в этой связи Горького. Добавим к сказанному, что его перу принадлежат еще рассказы "О безответной любви" и "Репетиция", в которых отражены декаденские веяния в театре. Автором "театральных" рассказов "Как я был актером" и "Полубог" был А.И. Куприн. В одном говорится об утрате вековых идеалов провинциальным театром, а в другом – об угасшем даровании. Создавали художественные произведения о театре и другие не столь крупные авторы (П. Боборыкин, И. Потапенко, Л. Чарская, А. Грузинский, С. Ратов, А и О. Ковальские и т.д.). В их рассказах, повестях и романах отражены плачевное положение актеров, нравственное падение некоторых из них, разложение предпринимательских театральных групп, проникновение на сцену упаднических пьес, идейное опустошение репертуара, понимание и непонимание того, что принес Московский Художественный театр, всевозможные дебаты о том, каким следует быть театру и т.д.

Возникает в начале века и целый ряд пьес из театральной жизни, в частности принадлежащих Г.Г. Ге, Т.Л. Щепкиной-Куперник и другим авторам. Они не стали большим событием в литературной и театральной жизни, однако продолжили традицию обращения драматургов к театральной тематике.

Свое довольно существенное место занимала тема театра в творчестве советских писателей. В этом отношении среди поэтов в первую очередь следует указать на Маяковского. Он не только поэт-драматург, но и автор стихов о театре. В «Лозунгах для спектакля "Баня"» у него есть такие строки:

Ставь прожектора,  
    чтоб рампа не померкла.  
Крути,  
    чтоб действие  
        мчало, а не текло.  
Театр  
    не отображающее зеркало,  
а -  
        увеличительное стекло.

О медленной перестройке театра в начале 20-х годов, о неизменности его старого репертуара писал в стихотворении "Театр" Э. Багрицкий. К театральной теме обращались и другие советские поэты, в частности Николай Тихонов ("В китайском театре", "В опере в Риге"), Т.Л. Щепкина-Куперник ("Памяти Л.В. Собинова", "Евдокии Дмитриевне Турчаниновой").

Много разного рода соприкосновений с театром у советской прозы. Одно из ранних среди них - рассказ В. Шишкова "Спектакль в селе Огрызкове" (1923), в котором юмористически повествуется о курьезном выступлении сельского театрального кружка и большом интересе к нему со стороны зрителей. В малых прозаических формах театральные сюжеты встречаются у Паустовского (рассказ "Музыка Верди", сказка "Растрепанный воробей"). Конечно, это лишь примеры.

С самыми различными театральными фрагментами можно встретиться в повестях и романах советских писателей.

Так, о "ТУМе", т.е. Театре учащейся молодежи в Ленинграде, по ходу повествования идет речь в повести В. Каверина "Художник неизвестен" (1929). Выступление передвижного театра в одном из северных колхозов с пьесой "Отелло" описано в романе И. Эренбурга "Не переводя дыхания". Театральной самодеятельности посвящен ряд страниц "Педагогической поэмы" А. Макаренко и в романе Н. Вирты "Закономерность". О жизни актрисы Похвистневой, о театральном формализме говорится в романе Л. Леонова "Дорога на океан". По-своему обрисовали формалистическую постановку гоголевской "Женитьбы" И. Ильф и Е. Петров в романе "Двенадцать стульев". Сквозной нитью проходит тема театра через всю известную трилогию К. Федина (романы "Первые радости", "Необыкновенное лето" и "Костер"). Говоря об отражении театральной жизни в крупных прозаических произведениях, упомянем и незаконченный "Театральный роман" М. Булгакова. Стоит отметить еще и то, что театру посвящены не одна страница в мемуарной литературе (В.А. Гиляровский, М.В. Алтаева-Ямщикова, Н.Д. Телешов и др.).

Получила в советское время свое продолжение традиция обращения к театральной теме и у драматургов, о чем свидетельствуют пьесы М. Булгакова "Багровый остров" (1928), Ю. Олеши "Список благодетелей" (1931), Б.С. Ромашова "Смена героев" (1939), А. Штейна "Талант" (1936), В. Каверина "Актеры" (1937), а также пьеса в стихах В. Гусева "Слава" (1936). Разные по своим художественным достоинствам и содержанию все эти (и другие неназванные) пьесы показывают, что тема театра в драматургии не только не изжила себя, а приобрела в новых исторических условиях свою новую литературную актуальность.

Говоря о связях литературы с театром как таковым, правомерно спросить себя, а оказывает ли на нее какое-либо воздействие и такое древнее искусство как танец? При определенной автономии он тяготеет к синтетическим

искусствам и очень часто неотделим от сцены. В этом танец подобен драме. Не имея возможности подробно останавливаться на этом вопросе, заметим, что тема танца привлекала к себе внимание уже поэтов древности (сцены танцев есть у Гомера, Сафо, Анакреонта, Еврипида). В русской поэзии с художественной словесной передачей впечатлений, мыслей и чувств, вызываемых танцами, мы встречаемся у Державина ("Цыганская пляска", "На балет", "Хариты", "Зефир и Флора", "На пастуший балет"), Пушкина ("Евгений Онегин"), Лермонтова ("Демон", "Хаджи Абрек"), Некрасова ("Балет"), Ап. Григорьева ("Цыганская венгерка"), Бальмонта ("Пляска", "Танец"), Бунина ("Вальс"), Блока ("Гармоника, гармоника", "Испанке"), Волошина ("Осенние пляски"), Твардовского ("Страна Муравия"), в чешской поэзии у Неруды ("Баллада о польке"), а если взять прозаиков - у Достоевского ("Село Степанчиково"), Л. Толстого ("Детство", "Война и мир") и др. Правда, не все из названных писателей обращались к сценическим танцам, иногда их внимание привлекали бытовые танцы, но ведь и они сценичны.

Поскольку по своей природе танец не отделен от сцены и музыки, а в чем-то и от пластических искусств, то ему присущи и визуальность образов, и их эмоциональное наполнение, и динамичность (развитие во времени), и гармоническая соразмерность сменяющихся движений, и, наконец, подчинение их определенному ритму. Его отражение в литературе, как, впрочем, и других искусств, может быть двояким. С одной стороны, это простое внешнее описание танца в общем потоке жизни и событий, показ его на сцене или же в быту. С другой стороны, в поэзии и прозе нередко находят отражение специфические свойства танца. Четкую границу между этими двумя видами воздействия провести трудно, а иногда и невозможно. Но и не считаться с их наличием все же нельзя. Если первый вид воздействия обычно затрагивает больше содержание словесного произведения

(танцы на балах у Йогеля в "Войне и мире"), то второй, кроме того, нередко сказывается еще и на его форме, усиливая тем самым описание своеобразия танца. Трудно, например, не заметить, что плясовые ритмы популярного танца легли в основу "Баллады о польке" Неруды. Вряд ли можно отрицать глубинное воздействие танца, именно танца как искусства, со всеми присущими ему специфическими особенностями (визуальная пластика, динамика и эмоциональное наполнение образов), которое отчетливо просматривается в стихотворении А.С. Грибоедова «Телешовой в балете "Руслан и Людмила"», где она является "обольщать рыцаря". Вот как он пишет в нем об исполнительнице партии Замиры:

И вдруг – как ветер ее полет!  
Звездой рассыплется, мгновенно  
Блеснет, исчезнет, воздух вьет  
Стопою свыше окрыленной ...<sup>10</sup>

Еще полнее и целостнее обрисовал танец другой балерины, тоже ученицы знаменитого балетмейстера Дидлю, в первой главе "Евгения Онегина" Пушкин. Созданный им образ танцовщицы не только поэтичен и подвижен, но и в большей мере в своей завершенности представим зрительно:

Блистательна, полувоздушна,  
Смычку волшебному послушна,  
Толпою нимф окружена,  
Стоит Истомина; она,  
Одной ногой касаясь пола,  
Другою медленно кружит,  
И вдруг прыжок, и вдруг летит,  
Летит как пух от уст Эола;  
То стан совет, то разовьет,  
И быстрой ножкой ножку бьет.

Стихи Грибоедова и Пушкина исполнены дыханием танца, они музыкальны и в то же время создают зрительно-сценические образы танцовщиц, представление о пластической красоте их движений. Думается, приведенные примеры убеждают в том, что свое определенное влияние на литературу оказывает и сопредельное с театром искусство танца. Оно, конечно, меньше, но и о нем следует помнить.

Случаи, когда писатели в разных связях и целях обращаются к изображению танцев, показывают, что и эта область театральной и народно-бытовой танцевальной культуры по-своему инициирует литературу и потому тоже достойна внимания.

Завершая этот краткий и поэтому очень неполный обзор (за его пределами почти полностью остался интерес писателей к оперно-балетной сцене) произведений русской литературы, в которых так или иначе отражена театральная тема, заметим, что приведенные примеры не есть констатация ради констатации. Давая хотя бы ориентировочное ретроспективное представление о месте и значении воздействия театра на литературу, они представляются тем плацдармом, с которого может быть начато продвижение в область более глубокой разработки темы "литература и театр". Без какой-то суммы фактического литературного материала разговор об этом был бы отвлеченным и беспредметным.

Прежде чем перейти к изложению некоторых соображений о возможных путях и объектах изучения различного рода соприкосновений литературы с театром, заметим, что явления, наблюдаемые в русской литературе, в ряде случаев имеют свои полные или частичные аналоги в других литературах, в частности славянских. Вот только несколько примеров из прозы. У сербского писателя Бранислава Нушича есть рассказ "Драматург", в котором юмористически показана жизнь и поведение человека,



пишущего для сцены. В небольшой повести "Директор театра" чешский писатель и драматург Йозеф Казтан Тыл рисует картины быта и нравов актеров передвижной труппы, руководитель которой пытался воплотить в жизнь мечту о создании образцового театра. Своёобычным чешским юмором исполнены арабески Яна Неруды "Из воспоминаний бродячего актера" и "О театральном абонементе". В первой из них от первого лица повествуется о веселых приключениях актера на его театральном пути, во второй – писатель вводит элементы комедийного театрального действия в саму канву повествования.

К удивительным, сугубо театральным произведениям в чешской беллетристике относится ироничный и шуточный раздел книги Карела Чапека "Как это делается", озаглавленный "Как ставится пьеса" (написан вместе с братом Йозефом). В начале 20-х годов Чапек был драматургом и режиссером пражского театра "На Виноградах". Он не только любил театр, но и досконально знал его жизнь изнутри. О характере его забавного и в то же время очень профессионального повествования о театре "Как ставится пьеса" дают некоторое представление отдельные из заголовков составляющих его искрящихся остроумием миниатюр: "Распределение ролей", "Режиссерская трактовка", "Чтение в лицах", "Репетиция", "Пьеса сгорела", "Техника сцены", "Премьера", "Путеводитель по закуливному миру" и другие. Во введении к этому оригинальному по жанру, как бы состоящему из отдельных мизансцен произведению, сказано: "И хотя мы не поддались соблазну говорить здесь об Искусстве с большой буквы, воздадим же славу живой театральной Музе... Вы увидите ее, бедняжку, отнюдь не в ореоле. Вы познакомитесь с ней, измученной репетициями, простуженной, терпящей всевозможные передрыги, познавшей утомительный труд, зубрежку и обескураживающую изнанку театральной жизни. И когда она появится перед вами в сиянии огней и искусном гриме,

вспомните, что она перенесла" <sup>11</sup> . Этот замысел братья Чапеки блестяще реализовали в своем повествовании, сопроводив его, кстати, собственными рисунками. К теме театра Карел Чапек обращался не раз.

Польский прозаик Владислав Станислав Реймонт написал роман "Комедиантка" на близкую повести Тыла тему, но на польском материале, причем иного времени. В нем описаны жизнь и борьба за существование артистов бродячего театра, их надежды и разочарования. Есть у Реймонта и другие произведения о театре. Довольно много внимания театральной теме уделил болгарский писатель Иван Вазов, который, кстати, считал театр одним из действительных средств повышения уровня культуры народа. Вазов был не только драматургом, но и автором посвященных театру рассказов "Репетиция" и "Война на подмостках". Театральные впечатления отражены и в других произведениях Вазова – в романах "Под игом" (XVII глава) и "Казаларская царица" (часть II, главы 14, 15 и 22), в повести "Отверженные", которая имеет и свой сценический вариант (пьеса "Бродяги"). Среди сербских писателей свою дань театральной теме отдал Радос Доманович. Его рассказ "Театр в провинции" посвящен жизни бродячих актеров, их быту и нравам, выступлениям перед публикой, материальному положению.

Не обошли своим вниманием театр и поэты. Таковы, в частности, в Чехии Ян Неруда (стихотворение "Суждение о Бранденбуржцах"), Сватоплук Чех ("К открытию Национального театра"), Врхлицкий ("Мольер"), Махар ("Историческая драма"). Упомянутые стихи очень мало похожи друг на друга. В одном случае это маленькая поэтическая рецензия на постановку оперы Сметаны "Бранденбуржцы", сатирически направленная против тех, кто осуждал ее. В другом – приветствуя знаменательное в истории чешской культуры событие, поэт высказывает надежду, что открытый в Праге Национальный театр "бичом сатиры"

будет карать "всякую неправду и обман" и станет храмом "священного пламени любви к народу". Величие театра Мольера, рядом с которым можно поставить лишь театр Шекспира, воспевает Врхлицкий. Против постановки слабых драм, ценность которых лишь в том, что они делают еще более дорогим Шекспира, выступал Махар. Общим для всех этих больших и маленьких произведений является одно – их связь с театром, без которого их просто бы не было. Они иллюстрируют, сколь многообразны проявления этой связи.

Даже эти немногие примеры из славянских литератур убеждают в том, что воздействие театра на литературу в большей или меньшей мере можно наблюдать в разных литературах, что оно относится к международным литературным закономерностям.

Кто-то может сказать, что отражение театральной темы в литературе в принципе мало чем отличается от ее обращения ко всем другим явлениям действительности и поэтому не дает достаточного повода для разговора о специфике взаимодействия словесного искусства с искусством театральным. Это было бы так, если бы и то и другое, при всей своей разности, не было бы искусством и не подчинялось бы общим для всех искусств закономерностям. Именно это последнее и предопределяет неизбежное, а потому особое воздействие театра на литературу и литературы на театр при их большем или меньшем соединении, слиянии, стяжении или конкретности. Для начала изучения этого воздействия и было необходимо присмотреться к тому, где и как театр соприкасается с литературой и, следовательно, может влиять на нее, о чем и шла речь до сих пор.

А теперь, после небольшого отступления, попытаемся наметить некоторые вопросы, относящиеся к сфере различных соприкосновений литературы с театром, изучение которых литературоведами могло бы быть полезным. Если иметь в виду даже только русскую литературу, то их окажется не так мало.

По всей видимости, существенным для литературоведения является изучение тех качественных свойств художественных произведений, которые роднят их (осознают это писатели или не осознают) с театром. А в том, что такое родство есть, сомневаться, кажется, не приходится и причина его – воздействие сценического искусства (театральные выразительные средства и образность, решающее значение диалогической речи и т.д.) на искусство слова. Мы уже говорили о возможном влиянии на характер некоторых мест поэмы "Руслан и Людмила", оказанном фантастическими балетными сценами Дидлю<sup>12</sup>. Видения Людмилы в саду Черномора, где перед нею "шумят великолепные дубравы", "летят алмазные фонтаны", "плещут водопады", "мелькают светлые беседки", где она видит "высокий мостик над потоком", висящий "на двух скалах", – все это невольно напоминает балетные декорации. Не забыл Пушкин и о непременно звучавшей на балетных спектаклях арфе. Именно она услаждает слух Людмилы в саду:

И в тишине из-за ветвей  
Незрима арфа заиграла ...

О том, что мысли о театре и связанных с ним впечатлениях не покидали поэта во время создания "Руслана и Людмилы", прямо свидетельствуют и вошедшие в текст поэмы (встреча и сражение Руслана с головой) строки:

Так иногда средь нашей сцены  
Плохой питомец Мельпомены,  
Внезапным свистом оглушен,  
Уж ничего не видит он,  
Бледнеет, ролю забывает,  
Дрожит, поникнув головой,  
И заикаясь умолкает  
Перед насмешливой толпой.

Отчетливо прослеживаются следы воздействия театра в своеобразной драматической поэме И.С. Аксакова "Зимняя дорога". И дело здесь не только в том, что она диалогична (Едущие вместе на именины знакомого помещика молодые люди, славянофил Архипов и западник Яцерин, ведут в пути полемическую беседу). Она построена театрально. Предваряя ее основной текст, автор сообщает: "Действие происходит в повозке и частью на станциях" <sup>13</sup>. По ходу повествования в "Зимней дороге" словно бы происходит смена декораций.. Мчась по зимней дороге, герои поэмы, то споря, то дремля, то глядя по сторонам, проносятся мимо убогих деревень, усадеб, маленьких городов, постоялых дворов и т.д. Одна картина сменяет другую. Текст поэмы содержит авторские указания на определенные декорации, пояснительные ремарки и характерные для русской сцены песенные включения. При всем этом "Зимняя дорога" – типичное произведение для чтения.

Любопытны в интересующем нас отношении театральные по форме и литературные по функциональной сути ремарки И.Ф. Анненского, сопровождающие его "Песни с декорацией". В них поэт обрисовывает обстановку, в которой звучит песня, сообщает о действиях поющего. Вот как это выглядит у него в колыбельной песне "Без конца и без начала":

*Изба. Тараканы. Ночь. Керосинка чадит.  
Баба над зыбкой борется со сном.*

Баю–баюшки–баю,  
Баю деточку мою !

.....

*Вынимает ребенка из зыбки и качивает.  
( Тихо )*

А ты, котик, не блуди,  
Приходи к белой груди...

Таков еще один пример явного проникновения театрального опыта в поэтическую практику. Здесь налицо – и декорация, и сценические указания, только они как бы переместились в сферу литературы.

Следствием прямого или опосредованного театрального воздействия на литературу, очевидно, надо считать и появление таких не предназначенных для сцены, но театральных по форме произведений, как "Философы, пьяный и трезвый" Г.Р. Державина, "Разговор книгопродавца с поэтом" Пушкина, вводившего, кстати, диалоги и в свои поэмы (см. "Цыганы", "Полтава"), как "Журналист, читатель и писатель" Лермонтова, которому принадлежит и диалогическая десятая глава поэмы "Демон", как "Поэт и гражданин" Некрасова, прибегавшего к именным диалогам и в других произведениях. С диалогизацией стихотворных текстов мы встречаемся и у Е.П. Ростопчиной ("Бальная сцена"), и у Гумилева ("Игра"), а в польской поэзии у Словацкого ("Ночь над Нилом"). Наряду с диалогизмом, нередко можно встретить, как в поэзии, так и в прозе, монологизм. Один из разделов "Губернских очерков" Салтыкова-Щедрина так прямо и называется "Драматические сцены и монологи". В них особенно наглядно прослеживается влияние театра на писателя, который тогда в чисто литературных целях обращался как к диалогическим, так и к монологическим формам. Примером монолога может быть главка "Озорники", в которой некий высокий чиновник, демагог и циник, излагает свои взгляды. "Я сам, – заявляет он, – терпеть не могу взяточничества, – фуй, мерзость! ... У нас не взятки, а администрация, я требую только *должного*, а как оно там из них (подчиненных писарей - Л.К.) выходит, до этого мне дела нет". Такого рода тексты тают в себе театральную потенциальность. Не удивительно поэтому, что

тема "Озорников" нашла впоследствии развитие в пьесе того же Салтыкова-Щедрина "Тени" (образ Клаверова).

Театральный диалогизм и монологизм как литературная форма или прием сохраняется и в наши дни, причем не только в поэзии, но и в прозе (повесть в монологах "Заступница" Юрия Носова). Весь этот комплекс особенностей литературных произведений, порожденных, как можно думать, не только знакомством с античными диалогами, но и в значительной мере с освоением писателями опыта драматического искусства, пока что только ждет своих исследователей. Заметим, кстати, что некоторые поэты осознали свою связь с театром и его воздействие на свое творчество. Ведь не случайно же в стихотворении "Прекрасная партия" Некрасов писал:

О сцена, сцена ! – Не поэт  
Кто не был театралом...

И пусть в этих словах есть какая-то доля иронии, они, как нам кажется, заслуживают раздумий. В эпоху, когда не было кино и телевидения, театр был одним из тех феноменов художественной культуры, с которым литература соприкасалась особенно часто. Теперь она связана и с художественной кинематографией, и с разного рода телепередачами, и с радио. Но это особая тема, требующая специального рассмотрения.

Свое, пусть может быть и не такое уж значительное, место в истории литературы занимают порой драматические по форме, но не предназначенные для сцены произведения, или же такие драмы и трагедии, которые по тем или иным причинам не вошли в театральный репертуар, но стали большим или меньшим явлением художественной словесности. Об одном из таких произведений, "Зимней дороге" И.С. Аксакова, уже говорилось. В каком-то смысле скорее литературными, нежели театральными, суждено было

стать трагедиям А.С. Хомякова "Ермак" и "Дмитрий самозванец", хотя их и пыгались ставить. В сущности к такого рода литературно-художественным произведениям надо отнести и знаменитый "Горный венец" Петра Негоша. Хотя он и написан в драматической форме, хотя и отмечен всеми театральными атрибутами, однако поставлен в театре по крайней мере в XIX в. не был. Черногория тогда не имела театра. То же можно сказать и о ряде драматических произведений словацкого писателя Йонаша Заборского, в частности составивших цикл "Лжедмитриады", который автор сопроводил довольно пространном историческим вступлением, знакомящим читателя с событиями из русской истории. Ни одна из девяти пьес этого цикла на сцене не появилась. Характер, назначение и формы (проза, стихи, жанровые особенности) подобных произведений очень разнообразны. Но все они не просто литературны, но еще и тесно связаны с театром. Это сочетание двух начал, как думается, заслуживает своего рассмотрения.

Достойны внимания литературоведов и принадлежащие писателям высказывания о театре и драматургии. А таких немало, их мы находим, например, у Крылова, А.А. Бестужева, Грибоедова, Пушкина, Лермонтова, Гоголя, Герцена, Островского, Гончарова, Салтыкова-Щедрина, Чехова, Л. Толстого, Короленко, Горького, Блока, Маяковского, А.Н. Толстого, а также у Шекспира, Вольтера, Дидро, Шиллера, Гёте и многих других. Эти высказывания несомненно помогают полнее и глубже понять мировидение писателей. В подтверждение этому приведем несколько таких суждений о театре: "Что нужно драматическому писателю? Философию, бесстрашие, государственные мысли историка, догадливость, живость воображения, никакго предрассудка любимой мысли. *Свобода*" (Пушкин)<sup>14</sup>; "Сцена, как выразился кто-то, есть парламент литературы, трибуна, пожалуй церковь искусства и сознания" (Герцен)<sup>15</sup>; "Театр ничуть не безделица и вовсе не пустая вещь, если примешь в



соображение то, что в нем может поместиться вдруг толпа из пяти, шести тысяч человек, и что вся эта толпа, ни в чем не сходная между собою, разбирая по единицам, может вдруг потрястись одним потрясением, зарыдать одними слезами и засмеяться одним всеобщим смехом" (Гоголь) <sup>16</sup> ; "Национальный театр есть признак совершеннолетия нации, так же как и академии, университеты и музеи. Иметь свой родной театр и гордиться им желает всякий народ, всякое племя, всякий язык..." (А.Н. Островский) <sup>17</sup> ; "Театр не портерная и не татарский ресторан, ... а раз внесен в него портерный или кулачнический элемент, не сдобровать ему, как не сдобровать университету, от которого пахнет казармой" (Чехов) <sup>18</sup> ; "В театре все условно. Широчайшая картина жизни должна уложиться в два часа чтения. Здесь необходимо чрезвычайно работать фантазией. Должны быть точно известны начало и финал, отчетливо представлен узел интриги, взаимодействия действующих лиц и судьба того лица (или лиц), которое является носителем темы спектакля... Все персонажи должны быть в психологическом движении. Пьеса - это целый мир, проглатываемый одним глотком" (А.Н. Толстой) <sup>19</sup> . Все эти суждения высказаны разными писателями по разным поводам и в разное время. Но разве они, каждое по-своему, не обогащают наши представления о них?!

При изучении творческих биографий писателей не менее, чем высказывания о театре, существенны и их непосредственные связи с театром, если такие были. Не случайной представляется потенциальная предрасположенность к инсценированию многих произведений Чехова. Можно предположить, что их сценичность - в какой-то мере результат близости писателя с театром. Трудно, например, составить себе сколь-нибудь полное представление о Чехове - новеллисте, не коснувшись этой стороны его жизни и деятельности. Ведь именно она объясняет и проясняет многое в творчестве писателя, в частности целый ряд его

произведений о театре и людях театра (рассказы "Актерская гибель", "После бенефиса", "Антрепренер под диваном", "Первый любовник", "Хористка" и др.). Не прошли бесследно для Толстого писателя его соприкосновения с театром, встречи и беседы с артистами московских театров В.Н. Давыдовым, В.Н. Рыжовой, Н.Н. Музилом, знакомство с К.С. Станиславским, с которым он обсуждал постановку "Власти тьмы". Свои контакты с театром были у Булгакова, которые, как известно, получили отражение в его творчестве. Такова еще одна грань возможной сопричастности литературы к театру, которая в отдельных случаях может быть важна как при рассмотрении самих художественных произведений, так и при осмыслении эстетических воззрений их авторов.

Специального литературоведческого изучения достойны те периоды культурного развития, когда театр и литература были особенно тесно связаны между собой и потому имели большую общественную значимость. Думается, к таким периодам в России могут быть отнесены, например, первые десятилетия XIX в., а также литературно театральное движение середины века, связанное с именем А.Н. Островского. Частично эта работа уже проведена, многие фактические данные выявлены, однако обобщений типа "Русская литература и театр начала XIX в." и подобных, пока все же, к сожалению, нет. А материал для такого итогового труда велик и разнообразен. Это и выходивший в 1790-е годы "Московский журнал" Карамзина, в котором уже был специальный раздел "Известия о театральных пьесах, представляемых на здешнем театре, с замечаниями на игру актеров", и "Драматический вестник" А.А. Шаховского, которому журнал Карамзина предшествовал (1808) и ряд других журналов начала XIX в. Специальные театральные разделы имели "Северный вестник", "Журнал российской словесности", "Любитель словесности", "Цветник" и др., которые были связаны с Вольным обществом любителей

словесности, наук и художеств. Большое внимание театру, равно как и литературе, уделяли журналы "Сын отечества", "Соревнователь просвещения и благотворения", "Невский зритель", альманахи "Полярная звезда", "Мнемозина". Все эти просветительские или же близкие декабристским кругам издания очень часто касались общих для театра и литературы вопросов, расчленив которые трудно. Это - полемики между сторонниками классицизма и романтизма, борьба за самобытность в искусстве слова и театра, стремление приблизить их к жизни и т.д. Театр и литература в начале XIX в. питали друг друга.

Много материала в русской периодике середины века посвящено драматургии А.Н. Островского, полемике по поводу его преемственной связи с натуральной школой и Гоголем, которую одни (А.Ф. Писсмский, В.Ф. Одоевский и др.) утверждали, а другие (М.П. Погодин, А.А. Григорьев и др.) отвергали. Горячо обсуждался в свое время и вопрос о том, отрицает ли Островский изображаемый им быт или же воспекает, стремясь лишь очистить его. Эти и другие вопросы были в равной мере существенны как для театра, так и для литературы. Театр Островского и полемика вокруг него были тем культурным полем, которое объединяло литераторов и деятелей театра. Такого рода специфические сближения литературы и театра случались не раз. Будучи проявлением их тесного взаимодействия, они неотделимы от истории как театра, так и литературы.

Специальное место в художественной литературе занимают многочисленные беллетристические и мемуарные художественные произведения, принадлежащие перу профессиональных актеров (Ф.Г. Волков, А.С. Яковлев, П.С. Мочалов, П.И. Григорьев, Д.Т. Ленский, М.С. Щепкин, И.Ф. Горбунов, П.М. Садовский, А.И. Сумбатов-Южин, В.Н. Андреев-Бурлак, В.П. Далматов, М.М. Чигтау, П.М. Свободина, Л.Н. Самсонов, Н.П. Анненкова-Бернар, в наше время - В.И. Немирович-Данченко, А.Г. Коонен, О.В.

Гзовская, Е.А. Полевицкая, Н.И. Рыжов, а также В. Шукшин, Л. Гурченко, А. Демидова и т.д.). Нередко произведения писателей-актеров отмечены особыми чертами. Они вводят театральную тему в литературу словно бы изнутри самого театра, будь то беллетристика или мемуары. Достаточно указать в этой связи на рассказ И.Ф. Горбунова "Белая зала" о своеобразной актерской бирже в Москве. Его мог написать только человек из театра.

Еще одна особенность, часто присущая писателям-актерам – это сценическое видение жизни. Не случайно у того же Горбунова появляются произведения, жанр которых он обозначает как "сцены" и "монологи". Сцены Горбунова построены как маленькие пьесы, с обозначением действующих лиц, или же как диалоги. В рассказах Горбунова почти нет описаний, а характеры их героев раскрываются обычно через их речь, жесты, поступки, авторские реплики. В этом также нельзя не заметить элементов сценичности и театральности.

В XX в., особенно в последние десятилетия, получили широкое распространение инсценировки художественных произведений, не предназначавшихся их авторами для сцены ("Мертвые души" Гоголя; "Воскресение", "Анна Каренина", "Холстомер" Толстого; "Идиот", "Село Степанчиково...", "Преступление и наказание" Достоевского; "Накануне" Тургенева; "Бедная Лиза" Карамзина; "Обыкновенная история" Гончарова; "Современная идиллия" Салтыкова-Щедрина; "Кюхля" Тынянова; рассказы Чехова; "Василий Теркин" Твардовского и т.д.). Казалось бы, такое продвижение литературной классики на сцену касается только театра и вносит что-то новое только в его жизнь, оплодотворяя и обогащая его традиции. Но это не совсем так. Дело в том, что сценическое воплощение не предназначенной для театра прозы расширяет и дополняет ее чисто читательское восприятие, открывает для нас какие-то до того невидимые особенности произведений. Они как бы оживают,

переносятся из прошлого в настоящее: все, что происходит на сцене, происходит здесь, в данную минуту. При этом жившие в индивидуальном воображении персонажи обретают на сцене свою плоть и кровь, материализуясь в исполнители той или иной роли. "Мы иначе читаем роман после того, как театр переведет его в свое "измерение" <sup>20</sup>. С этими словами трудно не согласиться. Зрительное сценическое воплощение художественной прозы открывает в ней нечто до того как бы скрытое, существовавшее лишь в потенции, но, как показала практика лучших инсценировок, весьма существенное. По всей видимости, эти потенциальные эстетические свойства литературы не должны оставаться вне поля зрения литературоведов.

С инсценированием прозы тесно связан и еще один вопрос, касающийся не потенциальных, т.е. скрытых ее особенностей, иными словами не видимого без сценического воплощения эстетического и смыслового наполнения, а того, что можно было бы назвать "театральностью", или сценичностью литературных произведений. Это свойство может быть связано с воздействием театра на художественную прозу, но может иметь и чисто литературную природу. В любом случае, как представляется, его следует принимать во внимание при литературоведческом анализе. О чем идет речь? Поясним свою мысль. Давно замечено, что одни произведения инсценируются легче, другие труднее. К числу первых относятся, например, рассказы Чехова и романы Достоевского. Почему? Думается, объяснить это можно их свойствами, их "театральностью", которая у каждого своя.

Но что такое "театральность"? Марина Цветаева написала довольно много драматических произведений ("Червоный валет", "Фортуна", "Каменный ангел", "Метель", "Ариадна", "Федра"). Только на сцену они не попали. Достоевский не создал ни одной пьесы, однако трудно себе представить без него современный русский театр! Драммы Цветаевой в основе своей литературны, хотя и связаны

с театром, проза Достоевского казалось бы прямо не связана со сценой, но очень часто глубоко театральна. Ведь театральность – это не только то, что строго соответствует требованиям сценического воплощения произведения и рассчитано на это, не только внешняя эффектность человеческого поведения, яркое проявление темперамента, гиперболизация чувств, бравада или же экзальтация. Все это и многое другое нужно театру. Но главное слагаемое "театральности", пожалуй, все же – конфликт, явный и скрытый. Противостояние и борьба взглядов, столкновения и споры на почве идеологических разногласий, разных представлений о добре и зле и соответствующих им поступков – именно это обычно составляет "магический стержень" пьесы, которому в ней подчинено все остальное. Явные конфликты показательны для "Разбойников" Шиллера, многих шекспировских пьес ("Отелло", "Гамлет", "Король Лир"), скрытые, внутренние – для "Вишневого сада" и "Трех сестер" Чехова, в которых уже показано не столь обостренное противостояние между невидимым врагом и видимыми жертвами. Для нас же важно подчеркнуть, что конфликт как элемент театральности присущ литературе так же, как и театру, и составляет связующее звено между ними. Многие рассказы Чехова столь же драматичны, сколь литературны его пьесы.

Характеризуя произведения Чехова, Е.Б. Тагер пишет, что в них "жизнь в любом своем проявлении драматична, то есть художественно пригодна для сценического развертывания"<sup>21</sup>. И это действительно так, если, конечно, иметь в виду именно чеховское видение жизни. Драматическое начало пронизывает все творчество Чехова. Оно проявляется двояко. С одной стороны – его носителями выступают главные развивающие сюжет персонажи, которые, как правило, раскрываются через действия, поступки, конфликтные диалоги и споры. С другой стороны, драматизм произведений Чехова, новый для своего времени, можно

видеть в показе писателем реальной обыденности жизни, которая на рубеже веков стала объектом театрального постижения. При этом читатель знакомится не только с описываемыми событиями и действиями героев, но и с тем, что стояло за всем этим, что незримо сопутствовало им (настроения и чувства порой растерянных и раздвоенных литературных персонажей, окружавшая их общественная атмосфера, эмоционально-психологический фон жизни героев, и т.д.). Прозаические произведения Чехова отмечены той же особенностью, что и драматические, им в равной мере присущи так называемые "подводные течения". Надо, однако, заметить, что в разных произведениях Чехова проявления драматизма и драматичности не одинаковы. Но они всегда присутствуют в них. В этом легко убедиться. Есть у Чехова коротенький рассказ "После театра". Под сильным впечатлением от оперы "Евгений Онегин", придя домой, шестнадцатилетняя героиня рассказа Надя Зеленина, за которой ухаживают офицер и студент, размышляет о любви. Мысленно она ставит себя на место Татьяны, ей видится в ее любви и равнодушии Онегина что-то трогательное и поэтическое. Надя садится за письмо к офицеру, выражая свое сомнение в его чувствах. Ей вдруг становится очень жаль себя, она плачет. Далее, начав думать о мужчинах, она вспоминает студента, который тоже любит ее и имеет право на внимание. Затем она забывает обоих. Ее грудь переполняет необъяснимая радость, приходят мысли о чем-то хорошем в будущем, о лете, о новых встречах с поклонниками. Вот собственно и все содержание рассказа. В нем речь не столько о любви, сколько о ее предчувствии, казалось бы не так много можно извлечь из него для сцены. Однако, как показала недавняя его телеинсценировка, это оказалось не так. Постановщики увидели в нем драму, происходящую в душе юной героини, пусть всего лишь ею воображаемую. Основания для такой театральной интерпретации рассказа таились в нем самом. В инсценировке показано то, что лишь

незримо присутствовало в повествовании Чехова – переживания Нади в театре, изменения выражения ее лица по ходу оперы. Театрализации произведения помогли четкое обозначение действий героини и выразительные чеховские детали (сброшенное Надей после возвращения домой платье, ее фантазия стать монашкой, чтобы дать возможность офицеру полюбить другую, разорванное письмо, мечта об игре в крокет летом и т.д.). Все это обрело на экране свою визуальность, а таивший в себе драматичность рассказ оказался переведен на язык театра, что, конечно же, высветило в нем много нового, ранее скрытого. Для тех, кто видел телеинсценировку, он теперь значительно глубже, многомернее. И эти свойства рассказа Чехова обнаружила теперь его телеэкранизация.

Театральность Достоевского несколько иного рода. Здесь уже правильнее говорить не о драматическом, а о трагедийном начале. Рисуя борение страстей, сопряженные с несчастьями и страданиями резкие столкновения героев, Достоевский наделяет их четкой портретностью, яркой характерностью, нередко прибегает к диалогу. Писатель точен в обрисовке окружающей обстановки, которой свойственна визуальность. Все это, наряду с передачей колебаний и перемен душевного состояния героев, и составляет театральность романов Достоевского, которому, между прочим, казалось, что эпические формы не имеют соответствия в формах драматических. Он писал: "Есть какая-то тайна искусства, по которой эпическая форма никогда не найдет себе соответствия в драматической"<sup>22</sup>. Для своего времени это было во многом справедливо. Однако прошли десятилетия и появились новые драматические формы, когда театру стал подвластен не только какой-то один из эпизодов романа, как это случалось раньше, но и их совокупная последовательная логическая цепь. Появление новых сценических приемов (монтаж, переброска действий во времени и пространстве, театрализация некоторых приемов



кинематографии, новые принципы сценической условности, роль чтеца и т.д.) сделали возможными спектакли, сохраняющие основу всей сюжетной линии романа и его идейного содержания. И это позволило увидеть и освоить трагедийную театральность, присущую многим произведениям Достоевского. Она стала очевидной как их литературная особенность благодаря обратной связи, благодаря сценической интерпретации. Поставивший в своем театре "Идиота" Достоевского режиссер Г.А. Товстоногов после работы над этим спектаклем убежденно писал: «"Достоевский – один из наиболее "театральных" писателей. Его романы удивительно драматургичны»<sup>23</sup>. И это действительно так. Точность описания событий и обстановки, яркая характеристика героев, их споры и диалоги, душевные противостояния и переживания, смена настроений – все это открыло путь его произведениям на сцену.

Наряду с драматической и трагедийной театральностью, существуют и другие разновидности сценизма, присущие литературным произведениям. Отметим еще одну из них, а именно – такое свойство стихов и прозы, которое можно было бы назвать эстрадной театральностью. Оно стало явным опять-таки благодаря обратной связи, возникшей в процессе становления и развития нового типа эстрадно-театрального представления, которое принято называть "театром одного актера". На советской сцене утверждению этой своеобразной синтетической театральной формы способствовали В.Н. Яхонтов, Д.Н. Журавлев, Э.И. Каминка, А.И. Шварц и др. Не станем останавливаться на характеристике их артистического мастерства, обратим внимание на их репертуар, получивший сценическую реализацию. Почти все они обращались как к поэзии (Пушкин, Маяковский, Есенин, Блок, Багрицкий и др.), так и к прозе (Пушкин, Гоголь, Достоевский, Чехов, Салтыков-Щедрин и др.). Примечательно, однако, что для "театра одного актера" оказались подходящими далеко не все авторы

и не всякие произведения, а лишь те из них, которые обладали определенными качествами, заложенными в них сценическими возможностями. Здесь уместно напомнить о том "драматическом элементе" художественных произведений, который, по мнению Белинского, возникает при соединении эпического и лирического начал<sup>24</sup>. Такой элемент он видел в "Тарасе Бульбе" Гоголя, в "Полтаве" и "Цыганах" Пушкина. Показательно, что именно эти произведения, благодаря своему особому свойству, наиболее часто звучали с эстрадной сцены. Природа этого свойства как свойства литературного требует изучения. Но наличие его, как кажется, не должно ставится под сомнение, так как совсем не любое хорошее художественное произведение, читаемое со сцены, и даже в хорошем исполнении, может занимать мысли и чувства зрителя на протяжении целого вечера. Такой эффект дает лишь соединение искусства театрального и словесного. Оба они должны при этом обладать соответствующими свойствами и качествами. Любое художественное произведение впитывает в себя творческую энергию писателя, аккумулирует его мысли, идеи, чувства, переживания, жизненные наблюдения, вымысел, фантазию, плоды воображения и становится в будущем, обретя самостоятельность, источником философских раздумий и эстетических эмоций для других. Исходя из этого можно сказать, что аккумулированная литературой "творческая энергия" может в определенной мере становиться источником эстетических воздействий со сцены. О таком свойстве литературы помог узнать театр. Изучение этого свойства также можно считать одной из задач литературоведения.

Всем видам инсценировок не предназначенных для театра литературных произведений, будь то роман, повесть, рассказ или превращенное в романе стихотворение, присуща одна общая особенность. В ходе инсценировки деятели театра вольно или невольно пропагандировали художественное слово, а значит и литературу. Ведь одно только первое

действие "Горя от ума" содержит целую гроздь замечательных фраз ("Счастливые часов не наблюдают", "Нельзя ли для прогулок подальше выбрать закоулок?", "Подписано, так с плеч долой", "Чуть свет уж на ногах..." и т.д.), которые благодаря театру стали крылатыми и прочно вошли в русскую фразеологию. То же происходило и с разного рода другими литературными текстами, звучавшими в театре. Возьмем хотя бы "Евгения Онегина". Это во многом именно оперная сцена увековечила и окрылила его строки: "А счастье было так возможно, так близко...", "Мечтам и годам нет возврата", "Привычка свыше нам дана..." и др. Вместе с этими афористическими фразами в духовную жизнь многочисленных театралов входили и сопряженные с ними отрывки литературного текста. Свои словесные художественные вклады через театр (разумеется не только, но часто и через него) внесли в национальную культуру, подобно Пушкину, Крылову, Лермонтову, Гоголю и др. Таким образом, пропаганда литературы театром также представляется существенной для историка литературы, если, конечно, проблему взаимоотношений писателя с читателем считать литературоведческой, каковой она и представляется.

Мы поделились некоторыми мыслями об отдельных возможных аспектах изучения связей литературы и театра в рамках литературоведения. В дополнение к сказанному назовем еще несколько возможных историко-литературных объектов изучения, относящихся к теме "литература и театр", имея при этом в виду прежде всего историю русской литературы. К ним, как представляется, могут быть отнесены: романы о театре (М.И. Михайлова и других), образ крепостной актрисы в русской художественной прозе (произведения Герцена, Лескова и других), театральная тема в рассказах и повестях русских писателей, отражение русской театральной жизни в поэзии. При более широком рассмотрении темы "литература и театр" определенный интерес представляют художественные произведения деятелей

театра. Заслуживают внимания и недраматургические художественные произведения драматургов, такие, как например, "Послание к слугам..." Фонвизина, являющееся по существу драматизированной беседой. Не одна страница была посвящена театру в декабристских изданиях. Поэтому целесообразно было бы, думается, рассмотреть и такую тему, как "Писатели декабристы и русская театральная культура". Разумеется, все это лишь отдельные примеры, показывающие, как широки возможности литературоведческого изучения взаимодействия литературы и театра.

Как уже отмечалось в начале, настоящая глава имеет лишь предварительно-поисковый характер, является попыткой наметить пути подхода к разработке пока малоисследованной литературоведами области творческого соприкосновения литературы и театра. Тем не менее, как нам кажется, все сказанное позволяет уже сейчас считать правомерным и актуальным не только систематическое изучение обозначенной темы в историко-литературном плане, но также и вопросов "технологии" и "механики" литературно-театрального взаимодействия. И то и другое, как думается, обогатит наши сведения о литературе и ее связях с театром, позволит полнее и глубже увидеть присутствие ей эстетические свойства. Очевидно, в процессе литературоведческой разработки литературно-театральной проблематики перед исследователями встанет немало других вопросов и задач, которые потребуют своего решения. Мы же назвали лишь отдельные из них, которые видятся теперь.



---

## Глава четвертая

### **ПИСАТЕЛИ И МИР НАУКИ**

(точки соприкосновения,  
характер и формы связей)

Обращаясь мыслями к далеким истокам культурной творческой деятельности человека, мы наблюдаем изначальную нерасчлененность различных ее проявлений. Это относится не только к разным видам искусств и религиозных мифологий, но и к наукам. В своем младенчестве литература и разного рода знания, в том числе и о природе, не осознавались как противоположные или мало совместимые. Более того, в начале они развивались в единстве. Так было в дописьменный период развития культуры, когда все накопленные человеком знания и опыт фиксировались фольклором. Так долгие годы было и позже, когда люди научились писать. Говоря о созданной между XII и XVI вв. до н.э. на землях греков единой классической культуре, Джон Бернал специально подчеркивал, что она "была синтетической" и "использовала каждый элемент", который "могла найти в странах, где была распространена и с которыми приходила в соприкосновение"<sup>1</sup>. Эта еще не расчлененная целостная культура синтезировала разные элементы: устную и письменную словесность, философию, науку, музыку, театр, мифологию. Все они сплетались и

соединялись между собой в самых различных сочетаниях и формах. И так было не только у греков.

Единение дописьменной науки и народной словесности, хотя еще и в скромных проявлениях, отчетливо прослеживается, например, в русских поговорах. "Наша изба неровно тепла: на печи тепло, на полу холодно". Это ли не своеобразная констатация физического явления тепловой конвекции воздуха? "Клади навоз густо, в амбаре не будет пусто". Тут уж мы оказываемся у истоков агрономии. Получили в поговорах свое отражение и первые фенологические наблюдения: "Если береза перед ольхой лист распустил, то лето будет сухое; если ольха наперед - мокрое"; "Лебедь летит к снегу, а гусь к дождю". Таких примеров можно привести множество. Но в этом нет нужды. Заметим только, что элементы познания природы включают в себя не только поговорки, один из наиболее древних фольклорных жанров, но и загадки, а в какой-то мере также и народные песни и сказки.

Если говорить о литературе и научных познаниях, то их слияние можно видеть у Гесиода (поэма "Труды и дни", 8-7 вв. до н.э.), Вергилия (поэма "Георгики", 36-29 гг. до н.э.) и других античных авторов (Аристотель, Катон, Плиний Старший). Синкретизм, т.е. большая или меньшая соединенность и слитность элементов художественной словесности, религии, философии и научных сведений, остаются характерны и для многих произведений Средневековья, а затем сменившего его Возрождения. Свидетельство тому - исполненные поэзии философские диалоги Джордано Бруно и совершенная как в научном, так и художественном отношении проза Галилея. В принадлежащем последнему "Диалоге о двух главнейших системах - Птоломеевой и Коперниковой" (1632) научные сведения раскрывают литературные герои. В лице Галилея имеет место тот редкий случай, когда естественный экспериментатор внес существенный вклад в развитие художественных форм прозы.

В Чехии в XVI в. и позже появилось не одно оригинальное или же переводное литературно-познавательное сочинение, затрагивающее вопросы природоведения, географии, техники, философии, языка, истории и т.д. Это, в частности, "Сочинение о новых землях и новом свете" (1503), "Девять книг о правах, судьях и земских табелях чешских" (1508) Викторина Корнеля из Вшеград, "Хроника возникновения чешской земли" (1539) Мартина Кухтена, "Чешская хроника" (1541) Вацлава Гаека, "Чешская грамматика" (1571) Яна Благослава, "Исторический календарь" (1578) Даниила Адама Велеславина, "Лабиринт света и рай сердца" (1623) Яна Амоса Коменского и другие. Литературный синкретизм вплоть до XVIII в. можно проиллюстрировать и на других примерах.

В России нерасчлененность литературы и науки (географии, зоологии, минералогии и т.д.) показательна для современника Коменского – воспитанника Киево-могилянской академии Симеона Полоцкого, в чем убеждает его стихотворный сборник "Вертоград многоцветный". Сподвижник Петра I, литератор-просветитель Феофан Прокопович, писавший на латинском, польском и русском языках, в одном из своих латинских стихотворений описал лихорадку. Поэт Антиох Кантемир в комментариях к своим сатирам писал о различии между системами мироздания Птоломея и Коперника, о деятельности Декарта и других ученых. Русскому сатирику, кстати, еще принадлежат ода "Похвала наукам" и не лишенный литературных свойств научно-философский трактат "Письма о природе и человеке". Им сделан существенный вклад в разработку научного языка и терминологии. Кантемиром были введены в наш письменный язык такие слова, как "материя", "наблюдение" и другие.

Среди тех, чьи поэтические интересы распространялись на область знаний и наук, заслуживает упоминания и М.М. Херасков. Его дидактическая поэма "Плоды наук" содержит

такие выразительные строки, которые могли бы быть и ее девизом: "Что мы не вообразим, наукой основалось...", "Воззри, коль надобны для общества науки!". В поэме говорится о практическом применении наук, в чем Херасков следует за Ломоносовым, о земледелии, для которого "механика изобрела" нужные средства, о мореходстве и кораблевождении, которые нельзя представить без астрономии.

Особенно сильно слияние литературной одаренности и таланта естествоиспытателя проявилось в XVIII в. у Ломоносова. В этом отношении примечательны его оды "Вечернее размышление о Божьем величестве при случае великого северного сияния" (1743), "Утреннее размышление о Божьем величестве" (1743), поэтическое "Письмо о пользе стекла" (1752) к графу И.И. Шувалову, стихотворение "О движении земли" (1761).

Мысли Ломоносова о науке обильно представлены и в его одах "на случай". В одной из них, "На день восшествия на престол императрицы Елисаветы Петровны" (1747) есть, например, такие стихи:

Молчите пламенные звуки  
И колебать престаньте свет;  
Здесь в мире расширять науки  
Изволила Елисавет.

Далее следует обращение к императрице:

Воззри на горы превысоки,  
Воззри в поля свои широки,  
Где Волга, Днепр, где Обь течет;  
Богатство в оных потаенно  
Наукой будет откровенно,  
Что щедростью твоей цветет.



Та же ода 1747 года содержит и широко известную строфу "Науки юношей питают...", являющуюся гимном науке.

В оде 1750 года "На монаршую милость, оказанную в Царском Селе", посвященной все той же императрице, Ломоносов страстно призывает к изучению степей, лесов, гор, неба:

Везде исследуйте всечасно  
Что есть велико и прекрасно,  
Чего еще не видел свет...

Обращаясь к механике, поэт-ученый просит ее:

Наполни воды кораблями,  
Моря соедини реками,  
И рвами блага иссуши...

Затем его мысли преклочаются на химию и геологию:

В земное недро ты, Химия,  
Проникни взора остротой,  
И что содержит в нем Россия,  
Драги сокровища открой.

По существу в двух последних одах намечен широкий план научно-исследовательской и промышленно-технической деятельности в России и сформулировано все это в стихах. В свое время Ломоносов был одним из наиболее ярких и выразительных представителей научной поэзии у нас. Однако она продолжала свою жизнь и после него.

Теперь мало кому известный поэт-мистик С.С. Бобров, писавший белыми стихами, включил в свою поэму "Таврида или мой летний день" (1798) эпизод гибели товарища Ломоносова Рихмана при "изучении электрической силы", а также описание опытов самого Ломоносова:

Ах! - как он в сердце волновался  
При испытании эфира,  
Когда шипящие лучи  
Одеянны в цветы различны  
Скакали с треском из металла...<sup>2</sup>

В той же "Тавриде..." говорится не только о физике, но о других естественных науках.

Тяготел к наукам и горячий поклонник Ломоносова, один из первых русских символистов, поэт М.Н. Муравьев, что сказалось на его творчестве, лирическим героем которого явился радующийся познанию природы мудрец. В стихах Муравьева говорится о "горячих солнцах", глазной сетчатке, "писаниях Бюффона и Линнея", "о мореходце Беринге", Декарте. Кроме стихов, Муравьеву принадлежит прозаическое "Слово похвальное Михайле Васильевичу Ломоносову", посвященное всей многогранной деятельности ученого и поэта.

Большой интерес к наукам проявлял Радищев. В оде "Вольность", видя в науке "светильник истины", он воспевал Галилея и Ньютона:

Но чудо Галилеей творить  
Возмог, протекши пустою,  
Зиждительной своей рукою  
Светило дневно утвердить ...  
Венец наукою сплетенный,  
Носим Невтоновой главой ...<sup>3</sup>

Звучит тема науки и в повести Радищева "Бова", ему же принадлежит "Слово о Ломоносове".

Свое продолжение научная тема получила в творчестве поэтов, которых именуют "радищевцами". К ней обращались И.П. Пнин (ода "Время" и "Солнце неподвижно между

планетами"), В.В. Попугаев ("Ода на случай нового сочинения г. академика Лепехина"), А.Х. Востоков (стихотворение "К строителям храма познаний"). Даже беглое знакомство с творчеством русских литераторов конца XVIII – начала XIX вв. показывает, насколько условны были в то время границы между наукой и литературой. Не учитывать этой особенности русской поэзии и прозы тех лет вряд ли возможно.

Известная нерасчлененность эмоционально-художественного, философского и научно-познавательного начал в разной степени прослеживается в XVIII в. и во Франции (Вольтер и Дидро), и в Германии (Лессинг и Гёте), и в Англии (Свифт и Поп). Надо, однако, отметить, что с середины XVIII в. в литературе Франции довольно четко обозначилась так называемая "научная поэзия", представленная именами Ж. Делиля, А. Шенье, П.-Л. Кастеля, А.-М. Лемьера и других. Их поэзия была проникнута духом начавшей выходить в 1751 году знаменитой "Энциклопедии...". В своих поэмах и стихах они писали об астрономии, медицине, ботанике, географии, химии и других науках. Нечто подобное было и в Англии. Подтверждение тому - творчество Дж. Томсона, П.Б. Шелли и ряда менее крупных поэтов, поклонявшихся Ньютону и прославлявших его открытия. К числу обращавшихся к научным темам английских поэтов принадлежал и дед Чарльза Дарвина врач Эразм Дарвин, автор известной поэмы "Храм природы или происхождение общества", а также таких стихотворных произведений, как "Любовь растений", "Ботанический сад", "Светильник природы".

Как видим, генетические корни у литературы, как одного из искусств, и у разного рода наук во многом были общие. Более или менее определенное завершение длительного процесса дифференциации литературно-художественных и научных сочинений, четко обозначившегося в конце XVII в., происходит на рубеже XVIII и XIX вв.

Однако и после этого между ними не возникает непреодолимой стены. Более того, между ними сохраняются определенные связи, хотя формы, да и само содержание этих связей в XIX и XX вв. существенно изменяются. В этом отношении показательна хотя бы "научная поэзия" Валерия Брюсова. Что же касается собственно ученых, то и они не отказываются от стихотворчества, однако пишут в наше время больше не для печати, а для себя. Их стихи, становясь чем-то интимным, дают авторам разрядку и отдых. Две основных тематических разновидности таких стихов - отвлеченная от научной специализации лирика и произведения, прямо связанные с профессиональными интересами. После показавшегося необходимым вступления перейдем к рассмотрению разных вопросов, относящихся к теме "Писатели и мир науки".

\* \* \*

Оставляя в стороне вопросы воздействия поэзии, прозы и драматургии на науку и ученых (это дело историков науки), сосредоточим свое внимание лишь на том, каково влияние гуманитарных и естественных наук на писателей и их творчество. Именно это важно прежде всего для изучения истории литературы.

Однако до того, как приступить к непосредственному рассмотрению разных аспектов связей литературы с науками, к раскрытию получаемых писателями от нее импульсов, следует, видимо, попытаться определить те общие моменты, черты и свойства, которые были и остаются присущи и писателям и ученым, их творчеству, произведениям художественным и сочинениям научным.

Если не считать, что как для ученого, так и для писателя творчество составляет смысл и содержание их жизни, то

прежде всего, как уже отмечалось, их сближает и объединяет слово. Оно - главный инструмент у обоих, правда у ученого не единственный. И сколько бы ни говорили, что один мыслит образами, а другой логическими понятиями, абсолютной грани между характером их деятельности нет хотя бы потому, что конечный ее результат и у того и у другого воплощается в слове. Оба - творцы, чьи мысли и идеи не могут быть переданы другим людям иначе, как посредством речи. Уже только поэтому и создатель романа и автор книги о физических законах обречены на то, чтобы в совершенстве владеть общенародным письменным, т.е. литературным языком. Он и определяет их определенную гомологичность.

Другое свойство, органически присущее как литературе, так и науке, - это нередко наблюдаемая у них своеобразная диффузия, т.е. взаимное проникновение образно-художественного осмысления явлений в науку и разного рода теоретических построений и открытий ученых - в литературу. Приведем только два примера.

С удивительно тонким "очеловечиванием" камня, осознанием его как материала ваятелей и зодчих, встречаемся мы у выдающегося геолога А.Е. Ферсмана в его книге "Воспоминания о камне", которую академик Д.И. Щербаков удачно назвал "научной лирикой". Ферсмана занимали не только физические и химические свойства минералов, но и глубоко волновали "судьбы камня в прошлом человеческой истории". Вот какие мысли и чувства охватили его, когда он, будучи в Афинах, поднимался по мраморным ступеням в Акрополь и посетил сложенный из пентеликопского мрамора Парфенон: "Мне слышались напевы хора Софокла, превозносящего гибкость, ловкость и силу победителя; сама мраморная рука Афины как бы протягивается к нему, благословляя его на борьбу за величие мраморных Афин, за красоту и силу!"<sup>4</sup>. Нельзя не признать, что соединение поэзии и науки здесь налицо.

Есть и еще один канал проникновения художественной словесности в науку. Мы имеем в виду использование учеными образных и метафорических выражений в научных текстах. Например таких, как "перистые облака", "барашковые облака", "роза ветров", "мертвая зыбь", "солнечная корона", "снежный заряд", "угольный мешок", "вечная мерзлота", "кемберлитовая трубка", "угольный бассейн", "Большая медведица", "Млечный путь", "Лосиный остров", "Красное море" и т.д. и т.д. Кстати, есть и обратное движение - проникновение в поэзию научных терминов. Немало их, в частности, в лирических стихотворениях-трактатах Эмиля Верхарна.

А теперь посмотрим, как вторгается наука в литературу: "Астронома Джинса спросили однажды, каков возраст нашей Земли.

- Представьте себе, - ответил Джинс, - исполинскую гору, хотя бы Эльбрус на Кавказе. И вообразите единственного маленького воробья, который беспечно скачет и клюет эту гору. Так вот этому воробью, чтобы склевать до основания Эльбрус, понадобится примерно столько же времени, сколько существует Земля"<sup>5</sup>. Это строки из "Золотой розы" Паустовского. Комментировать их нет нужды, они красноречиво говорят за себя сами. Мышление и эмоции, рационализм и чувства не исключают друг друга.

Если исторически человек в основном двигался от образа к формуле, если долгое время главным носителем моральных ценностей были литература и искусства, то со временем это в какой-то мере становится присущим и науке. Углубление представлений о мироздании и природе выдвинули перед учеными вопросы экологии и этики, правил поведения людей на Земле, которые столь же волнуют и писателей. Таким образом, происшедшие в интеллектуальной жизни сдвиги, гуманизация науки, создали еще одну область сотворчества научных работников и литераторов, хотя их воздействие на общество и различно. Литература дает

возможность "что-то" прочувствовать и пережить вместе с ее героями, воспринять их жизненный опыт, наука предлагает понять и осознать это "что-то" посредством строгих логических суждений и цепочки доказательств. Одно как бы дополняет другое.

Разного рода и по существу и по форме случаи соприкосновения литературы с наукой многочисленны. Мы встречаем их у Тургенева ("Отцы и дети"), Салтыкова-Щедрина ("Дневник провинциала в Петербурге"), Чехова "Скучная история") и у целого ряда других русских, а также зарубежных писателей прошлого и настоящего.

Третьим моментом, говорящим об известном родстве между писателями и учеными можно считать психологию их творчества. Она, если не во всем, то во многом подобна. Любознательность, стремление к раскрытию правды и истины лежат в основе как художественного, так и научного поиска, хотя области его приложения, цели и средства чаще не совпадают, чем совпадают. Но это не мешает творческому соприкосновению и взаимодействию между представителями литературы и науки. Для этого есть немало оснований. И тем и другим для осуществления своих творческих замыслов и открытий нужны интуиция, фантазия и воображение, дерзость и оригинальность мысли. При этом и те и другие не обходятся без синтеза и анализа, без выявления, сопоставления и осмысления фактов, без их интерпретации и вытекающих из раздумий над ними обобщений. Есть у писателя и ученого нечто общее и в самом процессе творчества и в итоговом словесном оформлении своего труда (сбор материала, конспективная фиксация наблюдений, план, архитектура сочинений и т.д.). Порою они получают друг от друга творческие импульсы. Так, по собственному признанию Эйнштейна, на его работу как ученого-физика благотворно влиял Достоевский. От него, как считают, он получал психологические импульсы. Бальзак изучал естествознание и это сказалось на замысле его "Человеческой комедии". И,

наконец, еще одна общность в области психологии творчества художника слова и мыслителя-ученого. Успех их усилий обуславливают не только и не столько терпеливый и неустанный труд, сколько талант, увлеченность и вдохновение, которое Пушкин характеризовал как "расположение души к живейшему принятию впечатлений и соображений понятий, следственно и объяснению оных". Существенны и последующие его слова : "Вдохновение нужно в геометрии, как и в поэзии" <sup>6</sup>.

Единящих между собою литераторов и ученых признаков гораздо больше, чем мы отметили. Так, например, и те и другие должны быть широко образованны, иметь значительный запас знаний и наблюдений, почерпнутых из самых разных областей культуры. В этом – один из главных залогов их успешной работы. На это не раз обращали внимание Ломоносов, Пушкин, В. Одоевский, М. Горький и другие. Ломоносов в статье "О качествах стихотворца рассуждение" писал : "Ежели хочешь быть в публике Автором, поступи дале во все словесные и во все свободные науки, которых может быть не только важность и польза к стихотворству, но и имена тебе неизвестны" <sup>7</sup>.

Приведем несколько примеров, показывающих, насколько прав был Ломоносов, как важны всевозможные точные знания даже для крупных писателей. Увы, и они порой допускают ошибки. В поэме Некрасова "Мороз, Красный нос" есть строки :

Овод жужжит и кусает,  
Смертная жажда томит;  
Солнышко серп нагревает,  
Солнышко очи слепит.

Здесь овод спутан со слепнем. Оводы людей не кусают. У К.Г. Паустовского в повести "Колхоза" читаем : "... у собаки начинается приступ малярии. Она ... тряслась от



озноба". Но у собаки не может быть малярии, это исключительно человеческое заболевание. Бывают неточности и иного характера. У К.Н. Рытсёва в думе "Олег Вещий" говорится о том, что на щите князя Олега, совершившего в 907 году поход на Царьград, был русский герб. А между тем он появился лишь в 1673 году. Ну, а если говорить о других литераторах, особенно современных, то у них разного рода оплошности, связанные с недостатком знаний, тоже встречаются. Один только пример. В романе В.С. Пикуля "Битва железных канцлеров" князь Горчаков, находясь в пути, встретил у дороги деревенскую бабу, у которой "сквозь драную поневу..." просвечивалась грудь. Но ведь понева - это юбка из домотканной полосатой или клетчатой ткани. Таким образом, точные научные сведения писателям действительно нужны. Безусловно, прав был Н.А. Бестужев, который, как бы развивая мысль Ломоносова, писал: "Художник должен быть и историк, и поэт, и философ, и наблюдатель. И оно подлинно так: все великие художники вместе были ученые люди" <sup>8</sup>.

Еще один мостик, соединяющий писателей и людей науки, это - эстетика, присущее им чувство "сообразности и соразмерности", ощущение красоты и гармоничности художественных или научных построений. О писателях говорить нет надобности. Что же касается эстетики в науке, то обоснование ее правомерности просматривается уже у Аристотеля, утверждавшего, что предмет эстетического восприятия должен быть не очень мал, чтобы его можно было видеть, и не слишком велик, чтобы все его части были обозримы. Свойственные им эстетические чувства ученые подтверждают сами. Известный английский физик П.А. Дирак писал о "красоте уравнений", а знаменитый немецкий математик К.Т. Вейерштрасс считал, что нельзя быть настоящим математиком, не будучи хоть немного поэтом.

Примечательны мысли об эстетике науки, принадлежащие нашим ученым. Один из них - основатель

молекулярной биологии В.А. Энгельгардт. "Стремление к красоте, которое лежит в основе художественного творчества, - писал он, - проявляется и в науке... Работа мысли может вызвать те же эмоции, что и комплекс эстетических воздействий" <sup>9</sup>. Известный химик органик И.В. Клунынец также утверждал присутствие эстетического начала в деятельности ученых. Ему принадлежат слова: "Природа одаренности в науке и искусстве схожи. Искусство дает нам образцы шедевров, образцы гармонии и совершенства. И я часто сравниваю свои замыслы и те, которые были осуществлены, и те, которые не осуществились, по красоте с той, которую дают произведения искусства" <sup>10</sup>. Далее Клунынец замечает, что для одних ученых образцом может быть музыка, для других поэзия, для него самого идеалом служили произведения живописи и скульптуры.

Деятели литературы и науки не лишены общности не только в своем отношении к музыке, театру и другим искусствам, но и к природе. По собственному признанию, академик В.И. Вернадский решение самых сложных научных вопросов находил, слушая музыку или же будучи на природе. О последней он писал: "Общение с природой поддерживает дух ученого" <sup>11</sup>. И еще одно суждение: "Яснее ясного видно, что вдохновение ученого и вдохновение художника рождаются из общих корней" <sup>12</sup>, - это слова академика В.В. Шулейкина относительно связи ученых-естествоиспытателей с музыкой. Между прочим, задолго до Вернадского и Шулейкина благоприятное воздействие музыки на творческую деятельность (научную и художественную) отметил и Гёте: "Мне всегда лучше работается после того, как я послушаю музыку" <sup>13</sup>. Нечто подобное испытывал и французский художник-романтик Э. Делакруа, который писал: "Музыка часто внушает мне глубокие мысли. Слушая ее, я испытываю огромное желание творить..." <sup>14</sup>.

На том, сколь велико было воздействие природы, музыки и искусств на многих писателей, видимо, можно не

останавливаться. Достаточно в этой связи вспомнить хотя бы имена Пушкина, Лермонтова, Тютчева, Некрасова, Тургенева, Толстого, Чехова, Бунина, Паустовского, Пришвина, чтобы представить себе его масштабность.

И еще один момент, о котором следует помнить. И литература и наука, обе так или иначе всегда подвержены влиянию духовно-философских веяний той или иной эпохи, воздействию социальной среды и общественной атмосферы своего времени. Это тоже одна из предпосылок неизбежной связи между ними.

Общие для науки и литературы представления о мироздании, природе и жизни людей, реализуемые и претворяемые ими каждой по-своему, взаимообогащают и взаимообогащают их. Применительно к литературе это не только использование некоторых приемов науки, но и появление новых тем и выработка новых жанров. Совсем не случайно, например, помимо таких устоявшихся понятий, как "философская лирика", "научная фантастика", "историческая проза" и т.д., в последнее время можно встретиться и с определением "научный роман". К этой новой жанровой разновидности по всей видимости могут быть отнесены "Открытая книга" В.А. Каверина или же "Белые одежды" В.Д. Дудинцева. Входит в обиход и такое понятие как "научно-художественная литература". Один из сочинителей такого рода литературы Д.С. Данин, автор книг об Эрнсте Резерфорде и Нильсе Боре, причисляет к творцам подобных произведений целый ряд писателей, в частности Поля де Крюи, М.М. Пришвина, М.С. Шагинян, Д.А. Грайна и других, главными героями которых являются не столько люди науки, сколько их "научные изыскания". Художественное раскрытие последних необходимо и правомерно, но не должно абсолютизироваться, исключать возможности поэтического изображения объектов науки, сути изучаемых ею явлений и материальных предметов.

Сочетание первых слов в определении "научно-художественная литература" выглядит как некий оксиморон, как "нарядная печаль" у Лермонтова или же "живой труп" у Толстого. Однако такие кажущиеся несопоставимости и непредставимости реально существуют и в литературе, и в науке, и в жизни (напомним слова Е.А. Карамзиной о ее прощании с умирающим Пушкиным - "горькая сладость"). Свое предназначение они выполняют именно благодаря сближению контрастных по значению слов, в результате чего и рождаются новые нужные понятия, определения и представления.

Выше упомянуты лишь некоторые общие для деятелей науки и литературы свойства, которые определяют и обуславливают не только возможность, но и неизбежность их взаимодействия. Но есть между ними и различия. На них тоже стоит остановиться, ибо и они так или иначе сказываются на интересующем нас взаимодействии науки на литературу. К числу различий относится то, что наиболее совершенные литературные творения не стареют, не теряют своей ценности в веках, а в науке все иначе. Долговечность книг, даже таких гениальных физиков как Ньютон или Максвелл, исчислялась тридцатью-пятьюдесятью годами. А затем они становились мало кому нужными. Почти всякое научное, особенно техническое, открытие, предвзяв последующее, живет лишь до его совершения и потом полностью или частично утрачивает свое значение. Об этом в XIX в. писал французский астроном и русский почетный академик П.С. Лаплас. Соглашаясь с ним, надо признать, что гениальны ему были мысли Пушкина, который в «"Проекте предисловия к последним главам "Евгения Онегина"» в 1830 году писал: "Если век может идти себе вперед, науки, философия и гражданственность могут усовершенствоваться и изменяться, - то поэзия остается на одном месте... Цель ее одна, средства те же. И между тем как понятия, труды, открытия великих представителей старинной

астрономии, физики, медицины и философии состарились и каждый день заменяются другими - произведения истинных поэтов остаются свежи и вечно юны" <sup>15</sup>.

Может быть потому, что научные труды и открытия быстро стареют, нередко ученые бывают консервативны в своих литературных пристрастиях, ценят классиков выше, нежели каких-то ломающих традиции новаторов. Нельзя исключить того, что в классике им видится некий устойчивый противовес всегда движущейся недолговечной научной мысли. Писатели же, как правило, приветствуют революционеров в науке, стремятся запечатлеть их и сделанные ими открытия в своем творчестве. Однако воздействие открытий науки на литературу ограничено во времени. Вследствие обозначенных качественных отличий каждое произведение литературы – это нечто завершенное, ни одно научное исследование безоговорочно законченным считать нельзя. Нет соответствия у творцов литературных и научных произведений и по некоторым другим параметрам. Если на работе писателя общественные события и сама эпоха обычно сказываются довольно отчетливо, то на труде ученого, особенно естественника, время часто не оставляет своих следов.

Свой оригинальный взгляд на разность задач, выполняемых наукой и поэзией, был у А.А. Потебни. Он считал, что наука раздробляет мир, чтобы затем сложить его в стройную систему понятий. Однако система эта рушится от всякого не вошедшего в нее факта, а их число неисчерпаемо. Поэзия же восполняет это недостижимое аналитическое знание гармонии мира, указывая на нее своими образами, заменяя единство понятия единством представления <sup>16</sup>. Есть, видимо, какие-то основания и для такого рода умозаключений, хотя трудно себе представить, чтобы образы поэзии могли в должной мере восполнить то, что, по мнению Потебни, не дано науке. Однако в его суждениях о несхожести науки и поэзии, а если говорить шире - литературы, видятся

скрытые зерна их потенциальной предрасположенности к взаимодействию.

Еще одно различие : в науке правильное решение той или иной задачи приводит к единственному ответу, а в литературе одна и та же тема или проблема может иметь множественное освещение. Об этом говорит хотя бы наличие свыше 150 разных произведений о Дон Жуане.

К существенным отличиям между ученым и писателем относится и то, что первый, стремясь к истине, по большей части имеет дело с объективной реальностью, существующей вне его и без него (луна не исчезнет, если не станет того, кто был занят ее изучением на земле). В несколько иной ситуации находится второй в своем поиске правды посредством не логического, а образного мышления. Деятельность писателя и ее результат зависимы от него лично точно так же, как зависмо само понятие красоты от наличия человека. Из этого, конечно, не следует, что литературные гении не открывали человечеству истин. Однако они часто делали это, прибегая к общепринятым представлениям о красоте и прекрасном, которые неотторжимы от человека.

Индивидуальность писателя, его взгляды, симпатии, вкусы, наконец, темперамент, как правило, неотрывны от его творчества. Личность и характер ученого не имеют прямой связи с конечным результатом проводимых им исследований. По своей природе литературные произведения и субъективны и эмоциональны, а результаты научных исследований и экспериментов, особенно у естествоиспытателей беспристрастны и безличностны. Образно говоря, существующие между наукой и литературой взаимоотношения во многом напоминают взаимодополняющую деятельность полушарий человеческого мозга, одно из которых оперирует аналитическими и логическими понятиями, а другое - ассоциативно-чувственными представлениями.

Мы попытались очень кратко и конспективно сказать о том, что сближает литературу и науку и в чем они отличны

друг от друга. В заключение приведем еще несколько суждений по затронутым вопросам самих литераторов и ученых.

«Поэзия и наука, – писал В.Г. Белинский, – тождественны, если под наукою должно разуметь не одни схемы знаний, но сознание кроющейся в ней мысли. Поэзия и наука тождественны, как постигаемые не только одною какою-нибудь из способностей нашей души, но всею полнотою нашего духовного существа, выражаемого словом "разум"»<sup>17</sup>.

А вот мысль Флобера : "Чем дальше, тем искусство становится все более научным, а наука более художественной, расставшись у основания они встретятся когда-нибудь на вершине. Мысль человеческая не может предвидеть, каким солнцем засияют будущие творения" <sup>18</sup>. Нет причин думать, что, говоря об искусстве, Флобер не имел в виду литературу. Свой взгляд на родство науки и литературы был у Чехова : "Знания всегда пребывали в мире. И анатомия, и изящная словесность имеют одинаково знатное происхождение, одни и те же цели. Если человек знает учение о кровообращении, то он богат; если к тому же выучивает еще историю религии и романс "Я помню чудное мгновенье", то становится не беднее, а богаче - стало быть мы имеем дело только с плюсами" <sup>19</sup>.

Думал о тех же вопросах и Горький. «Между наукой и художественной литературой, – писал он, – есть много общего: и там и тут основную роль играют наблюдение, сравнение, изучение; художнику, так же как ученому, необходимо обладать воображением, догадкой – интуицией"»<sup>20</sup>.

Примечательно и хронологически совсем близкое к нам суждение о неизбежности родства художественного слова с естествознанием, принадлежащее П.Г. Антокольскому: "Если для поэта нашего времени не звучат музыкой и ритмом текущая вселенная Гераклита и движение меченных атомов в кровеносной системе, значит он еще не поэт нашего времени...

Можно сказать и проще: если вся эта область не заманчива для поэта, значит он вообще не поэт" <sup>21</sup>.

Не менее показательны и определены суждения ученых. "Отделение научного мировоззрения и науки от одновременно или раньше происходившей деятельности человека в области религии, философии, общественной жизни или искусства, невозможно. Все эти проявления человеческой жизни тесно сплетены между собой и могут быть разделены только в воображении" <sup>22</sup>, - писал в одной из своих работ академик В.И. Вернадский. Близкие ему мысли высказывает другой академик, В.А. Энгельгардт: "Две стороны проявления творческой потенции человечества - литература и другие виды искусства с одной стороны, и наука, с другой - абсолютно неразрывно между собой связаны. И художественное творчество и научно-техническая мысль могут взаимно друг друга оплодотворять" <sup>23</sup>. С несколько иной стороны к той же теме подошел академик Е.Н. Павловский. "Поэзия, - писал он, - остается в существе науки: поэзия, я бы сказал, утепляет индивидуальный процесс трудного научного творчества, шаг за шагом приводящего к решению поставленных вопросов; и кажущийся замкнутым в своей специальности ученый может быть подлинным поэтом в науке" <sup>24</sup>. Думается, это так же верно, как и то, что во многих случаях наука оказывается в существе литературы, а писатель - ученым в ней.

С приведенными высказываниями полностью совпадает мнение американского биохимика, лауреата Нобелевской премии Альберта Сент-Дьердьи. "Науку, - считает он, - невозможно отделить от литературы и искусства. Это часть великого интеллектуального движения человечества, движения, включающего в себя науку, искусство и литературу" <sup>25</sup>. Не трудно заметить, сколь близки позиции ученых взглядам писателей. И это еще один довод в пользу правомерности рассмотрения воздействия науки на литературу.



Наличие множества точек соприкосновения у писателей и ученых, общие корни и сохраняющаяся близость литературы и науки, как это можно было убедиться, вне сомнения. Они лежат в основе связей поэзии, прозы и драматургии со всем многообразием гуманитарных и естественных наук, обуславливают их конкретные проявления. Попробуем хотя бы в самых общих чертах рассмотреть эти проявления.

Начнем с выяснения возможных путей и форм воздействия науки на литературу или же взаимодействия с ней. Они многообразны. Первый и самый очевидный канал проникновения науки в литературу - это прямое обращение писателей к научной тематике. Достаточно в этой связи вспомнить произведения писателей-фантастов Жюль Верна, Г. Уэллса, К. Чапека, Р. Брэдбери, С. Лема, а также В. Одоевского, А.Н. Толстого, И. Ефремова и др. Было бы, однако, упрощением видеть в творчестве этих писателей одно лишь научно-художественное прогнозирование или же предугадывание печальных последствий технического прогресса и будущего человеческой цивилизации. Ему во многих случаях присущ и большой этический потенциал и отчетливо обозначенное гуманистическое начало. И то и другое проявляется в том, что, затрагивая вопросы науки и полагаясь на свою художественную интуицию, писатели-фантасты пытаются соотнести образы современного и будущего человека, представить себе характер и поведение грядущих поколений, взаимоотношения людей в необычной для них новой, перенасыщенной техникой обстановке и антропогенной природной среде. Сближение художественной фантастики и науки естественно. "Все высокое и прекрасное в нашей жизни, науке и искусстве создано умом с помощью фантазии, и многое - фантазией при помощи ума" <sup>26</sup>, - в этих словах Н.И. Пирогова фантазия правомерно

рассматривается как нечто одновременно присущее и искусствам и наукам.

Нередко научная тематика превносится в литературу уже потому, что авторами художественных произведений становятся ученые или же связанные с наукой специалисты. Иногда такого рода авторы не порывают со своей профессией, иногда отходят от нее и целиком посвящают себя литературе, сохраняя интерес к науке.

Среди первых для примера можно назвать Софью Ковалевскую, которая была не только математиком, но и сочинителем беллетристических произведений, в частности известной в свое время повести "Нигилистка". Примечательно то, что писала об этом она сама: "Я понимаю, что вас так удивляет, что я могу заниматься зараз и литературой и математикой. Многие, которым никогда не представлялось случая более узнать математику, смешивают ее с арифметикой и считают ее такой сухой и бесплодной. В сущности же это наука, требующая наиболее фантазии. ... совершенно верно, что нельзя быть математиком, не будучи в то же время и поэтом в душе... Мне кажется, что поэт должен видеть то, чего не видят другие, видеть глубже других. И это же должен математик" <sup>27</sup>.

Перу академика В.А. Обручева принадлежат известные фантастические романы "Плутония" и "Земля Сапникова", а выдающийся экономист-аграрник А.В. Чаянов написал ряд повестей (таковы: "Необычайное, но истинное приключение графа Федора Михайловича Бутурлина..." и "Путешествие моего брата Алексея в страну крестьянской утопии"). Оба эти ученые в своих художественных произведениях опирались на общий багаж своих профессиональных знаний. В числе пришедших в литературу из науки людей, занимавшихся профессиональной деятельностью, назовем еще хотя бы инженеров Н.Г. Гарина-Михайловского и Е.И. Замятина, врачей А.П. Чехова, В.В. Вересаева, М.А. Булгакова, агрономов М.М. Пришвина и Г.Н. Троспольского,

гидрометеоролога С.П. Залыгина. В творчестве каждого из них в разных формах в той или иной мере прослеживается отражение их профессиональных научных знаний.

Отдельно следует сказать о пишущих стихи ученых. Как уже отмечалось, в XIX и XX вв. их поэзия во многом обрела интимный, домашний характер, чего нельзя сказать о прозе. Но и она, эта поэзия, заслуживает внимания. Дело в том, что среди ученых-поэтов бывали весьма одаренные люди. К их числу из близких к нам по времени могут быть отнесены академики А.Е. Ферсман, С.И. Вавилов, Е.Н. Павловский, А.Н. Несмеянов, В.В. Шулейкин, В.П. Филатов, выдающийся гельминтолог, основатель теории зависимости жизни людей от космоса А.Л. Чижевский, известный сибирский геолог П.Л. Драверт. Из предшествующих поколений назовем современника Пушкина академика натуралиста К.М. Бэра, энтомолога А.П. Семенова-Тян-Шанского, зоолога и анатома Н.А. Холодковского. Последний, между прочим, полностью перевел гетевского "Фауста". Его перевод и до революции и после издавался много раз, в 1917 году был отмечен Пушкинской премией. Холодковскому принадлежит множество мелких лирических стихов, которые отличаются высоким мастерством. Среди них особое место занимает цикл "Гербарий моей дочери", поэтически воспевающий северную флору. Это лишь один пример литературной деятельности поэта-ученого. Написанная по случаю окончания Отечественной войны К.М. Бэром кантата была в свое время опубликована и ее распевали на улицах. А.П. Семенов-Тян-Шанский перевел многие стихотворения Горация, в том числе и знаменитый "Памятник". Как видим, порой видные ученые вносили свой вклад не только в науку, но и в литературу.

Что же касается самого феномена соединения в одном лице ученого и поэта, то его природа еще не вполне ясна. Пока же с точки зрения психологии творчества такое слияние двух начал связывают с необходимостью менять занятия для

отдыха и получения заряда новой энергии – это с одной стороны, а с другой – в нем видят стимул для более полного самовыявления ученого как ученого. Однако сам механизм влияния на него литературы и занятия литературой, видимо, станет более очевидным только в будущем.

Мы говорили о совмещении исследовательского и литературного начал у людей науки, использующих свои специальные знания при создании художественных произведений. Но нередко бывает и обратное, когда профессиональные литераторы черпают материал из науки и техники, прилагая для этого целенаправленные усилия. Таких случаев немало. Напомним лишь о некоторых из них.

К сельскохозяйственной статистике и экономике обращался Г.И. Успенский (очерк "Четверть лошади" и др.), острый интерес к психиатрии и психологии проявлял Ф.М. Достоевский, что нашло отражение в его творчестве (повесть "Двойник", романы "Преступление и наказание", "Братья Карамазовы"), географические и этнографические познания получили отражение в произведениях В.Г. Короленко (повесть "Без языка", очерки "В пустынных местах", "У казаков", "Наши на Дунае" и др.), Н.С. Лескова (рассказы "Житие одной бабы", "Продукт природы"). Не знай Л.Н. Толстой сельского хозяйства и агрономии, не одно место померкло бы в таких его произведениях, как "Угро помещика", "Анна Каренина", "Воскресение" и других. К разным областям знаний и научным темам, каждый по-своему, обращались Л.М. Леонов (романы "Скугаревский" и "Русский лес"), М. Зоценко (повесть "Возвращенная молодость"), М.М. Пришвин (книги очерков "В краю непуганых птиц", "За волшебным колобком"), К.Г. Паустовский (повести "Кара-Бугаз" и "Колхида"). Знакомство с техникой и горным делом обнаруживает в своих произведениях Д.Н. Мамин-Сибиряк (страницы романов "Приваловские миллионы", "Два конца"). Без изучения писательницей техники трудно себе представить роман М.

Шагинян "Гидроцентральный", как бы к нему теперь ни относиться. Приведенные примеры убеждают в том, что наука - один из тех источников, которые питают литературу. По-своему прав был В.Ф. Одоевский, считая, что "поэт непременно должен заниматься естественными науками". В познании всего человека и всей природы выдвинулась ему мастерская писателя. "Поэзия, - писал он, - должна быть ученою, обнимать целый мир не в умопознании только, но в действительности" <sup>28</sup>.

Надо заметить, что профессиональные писатели сближаются с наукой и в тех случаях, когда проявляют себя учеными. Историком по-праву считается Пушкин. Географические статьи писал Гоголь. К географам и этнографам относят ученые М.М. Пришвина и В.К. Арсеньева. Порою даже бывает не так просто сказать, что именно превалирует в том или ином из пишущих людей - писатель-художник или же исследователь-ученый, что в нем надо считать главным. Такими были в России Н.М. Карамзин, в Германии И. В. Гёте, во Франции М.Ф.А. Вольтер. Писателей-ученых и ученых-писателей в одном лице, конечно, меньше, чем просто писателей, обращающихся в своей работе к науке. Тем не менее они были. Таков еще один путь соединения и взаимопроникновения литературы и науки.

Очень тесное, можно даже сказать "генетическое" родство у литературы с гуманитарными науками, такими, как языковедение, литературоведение, философия, фольклористика, этнография и особенно история. О лингвистике, видимо, можно не говорить, как и о литературоведении или же филологии в широком смысле слова. Не вооруженного хотя бы каким-то объемом знаний из области этих наук сколь-нибудь значительного писателя просто нельзя себе представить.

Иное дело философия. Ею явно отмечен, пронизан, окрашен, обусловлен далеко не всякий литературный текст. И

все же многие, очень многие произведения поэтов и прозаиков несут в себе скрытые и явные следы ее дыхания. В этом прежде всего убеждает зародившаяся в далеком прошлом и сохраняющаяся до сих пор философская поэзия. Но если в античности и раннем Средневековье философские поэмы и гимны были плодами нерасчлененности словесно-художественного и научного творчества, то в XVIII и последующих веках происходят изменения, в лоне освобождающейся от синкретизма литературы возникают такие новые жанровые разновидности, как философская лирика, философская повесть, философский роман. Чтобы соотнести эти сопровождаемые специальными эпитетами литературоведческие дефиниции с реально существующими произведениями, вспомним некоторые философские стихи Пушкина ("Дар напрасный, дар случайный", "Анчар", "Пора, мой друг, пора" и др.), А.И. Одоевского ("Два образа", "Зачем ночная тишина" и др.), Лермонтова ("Гляжу на будущность с боязнью", "Дума", "Пророк"), Тютчева (Silentium, "Сижу задумчив и один...", "Успокоение"), Минского ("Как сон пройдут дела и помыслы людей...", "Нет двух путей добра и зла"), Блока ("Идут часы, и дни, и годы...", "Миры летят. Года летят").

Если взять иностранную западную поэзию, то немало философских стихотворных произведений мы встретим у Гёте, Шиллера, Байрона, Ленау, Леопарди, Ламартина, Гюго. Обращались к философской тематике и славянские поэты, такие как Мицкевич, Словацкий, Св. Чех, Врхлицкий, Негош и др. Существенно заметить, что своеобразное слияние философии и поэзии проходило по-разному. Иногда это были лирические стихи, иногда социально-философские или просто философские поэмы, а порой философские монологи в крупных прозаических произведениях других жанров, как это было, например, у Лермонтова в "Мцыри", у Гёте в "Фаусте", у Св. Чеха в поэмах "Песни раба" и "Косари". Во многом, если не целиком, прав был Д.В. Венивтинов, когда писал, что

"... истинные поэты всех народов, всех веков были глубокими мыслителями, были философами и, так сказать, венцом просвещения" <sup>29</sup>.

Философские повести писали Вольтер ("Кандид", "Простодушный"), Дидро ("Племянник Рамо"). Авторами философских романов у нас были В.Ф. Одоевский ("Русские ночи"), Герцен ("Кто виноват", "Доктор Крупов"). А за рубежом их сочиняли А. Франс, А. Камю, Т. Манн, О.Л. Хаксли и др. Говоря о жанре философского романа, следует заметить, что в какой-то мере это понятие условно, хотя вполне определенным признаком такого романа является синтетическое сочетание элементов философии и художественного повествования. Весь вопрос в их соотношении, в степени явного раскрытия философского смысла произведения с одной стороны и наличия его образно-художественных свойств - с другой. В широком смысле слова к философским романам иногда относят и романы Сервантеса, Стендаля, Толстого, Достоевского. Конечно, и в них так или иначе отражены философские представления авторов и героев, но художественное начало в них все же превалирует. Поэтому "Дон Кихот", "Красное и черное", "Война и мир" или же "Братья Карамазовы" представляют собою несколько иную форму творческого соприкосновения писателей с философской мыслью. Тем не менее и они, и философская проза как таковая, и философская поэзия неопровержимо свидетельствуют о тесных связях между художественной литературой и философией как наукой.

Необычайно тесно взаимосвязана литература с историей. Эта восходящая еще к античности сопряженность, о чем позволяют говорить сочинения греков Фукидида и Плутарха, римлян Саллюстия, Тацита и Светония, во многом сохранилась и до наших дней. Выходя из своего некогда синкретического с наукой состояния, литература меньше всего нарушила свое родство с историей. В этом убеждает многое. Во-первых, это - бесчисленное множество

произведений на исторические темы. Это и романы, и повести, и рассказы, и поэмы, и драматические произведения. Вероятно нет нужды подробно перечислять их. Да это и невозможно. Поэтому упомянем лишь некоторых русских и зарубежных авторов, в творчестве которых историческая тема занимает существенное место. Таковы Пушкин, Лажечников, А. Бестужев, Загоскин, Данилевский, А.К. Толстой, Л.Н. Толстой, Мордовцев, Вас. Ив. Немирович-Данченко, Мережковский, Ал. Агтаев (М.В. Ямщикова), Форш. Все это лишь малая доля писателей России, обращавшихся в своем творчестве к истории, посвятивших ее художественному изображению не одно свое произведение. Много их было и в других странах. Это и Шекспир, и Корнель, и Расин, и Шиллер, и Вальтер Скотт, и Манцони, и Гюго, и Мериме, и Сенкевич, и чешский романист Ирасек и многие, многие другие.

Показателем тесной связи литературы и истории, их неразсторжимости представляется то, что многие писатели одновременно были не только литераторами-художниками, но и учеными-историками. Как известно, Карамзин был автором типичных для сентиментализма "Писем русского путешественника", повестей "Бедная Лиза", "Наталя, боярская дочь", "Марфа-посадница", "Остров Борнгольм", "Сьерра-Морена" и одновременно многотомной "Истории Государства Российского", которую Белинский назвал великим памятником в истории русской литературы. Пушкиным была написана "История Пугачева", Хомяковым – незаконченный труд "Записки о всемирной истории", Вольтером – "История Карла XII" и "Век Людовика XIV", Шиллером – "История восстания Нидерландов" и "История Тридцатилетней войны", В. Скоттом – "История Шотландии", Ламартином – "История жирондистов" и "История реставрации", А. Конан Дойлем – книги по истории войн (англо-бурской и первой мировой). Этот перечень можно было бы продолжать, однако для нас он



существен не сам по себе, а как демонстрация фактов не только сопредельности литературы и истории, но и существующего между ними взаимопроникновения и как бы взаимоналожения.

Необычайно велик и широк был интерес к истории у Гоголя. Об этом свидетельствуют его статьи, наброски лекций, библиографические заметки. Его занимали история России и Украины, древний мир, средние века, переселение народов, историческое прошлое славян и т.д. Как это все отразилось на его творчестве, предстоит изучить, но один такой случай отметим. В наследии писателя есть заметка о словаках, их истории и местах расселения. С нею, думается, и связаны имеющиеся в "Страшной мести" упоминания о "родном слове" за Карпатскими горами, где стоит на словацкой земле Криван гора, выше которой "нет между Карпатом".

Обращения писателей к истории многообразны. Это относится не только к прозе, но и к поэзии. В стихотворении К.Р. (Константина Романова) "Черногория", например, прослеживается едва ли не вся история этой славянской страны. Деяниям Александра Невского, Грозного, царевны Софьи и Петра Великого посвятил ряд стихотворений Аполлон Майков. Не раз к исторической теме обращались в своем поэтическом творчестве А.К. Толстой ("Песня о походе Владимира на Корсунь", "Василий Шибанов", "Князь Михайло Репнин" и др.), К.К.Случевский ("Петр I на каналах", "О царевиче Алексее" и др.). Характерно еще стремление некоторых поэтов художественно отобразить весь исторический процесс человечества. В этом отношении примечательны "Легенда веков" Гюго во Франции, "Эпопея человечества" Врхлицкого и "Совесьть веков" Махара в Чехии, цикл "Любимцы веков" В. Брюсова в России.

Обозначить все точки соприкосновения поэтов, прозаиков и драматургов с исторической наукой довольно трудно, да это и не входит в наши задачи. Приведенные

фактические данные, как думается, однозначно говорят о том, что изучение литературных произведений и воззрений их авторов не может быть полноценным без учета их сопричастности истории. Сколь велика и значительна такая сопричастность, позволяет судить книга Л.В. Черепнина "Исторические взгляды классиков русской литературы" (1968), в которой рассматривается отношение к истории классиков русской литературы (Пушкина, Лермонтова, Гоголя, Тургенева, Достоевского, Тютчева, Лескова, Некрасова, Салтыкова-Щедрина, Л.Н. Толстого, Блока) и показано существенное влияние исторической науки на их творчество. Надо заметить, что многие писатели отчетливо сознавали, как важна для них история. Это и Пушкин, и Гоголь, и Карамзин, и многие другие. "... Автору надобно иметь не только собственно так называемое дарование, то есть какую-то особенную деятельность душевных способностей, но и многие исторические сведения..."<sup>30</sup>, - считал, например, Карамзин.

Весьма прочные и постоянные узы соединяют художников слова с наукой о литературе, с литературоведением, чье воздействие так или иначе преломляется в их творческой деятельности. Не станем специально останавливаться на этом вопросе, поскольку его менее всего обходят при изучении отдельных художественных произведений и литературы в целом. Историко-литературная эрудиция и эстетические взгляды писателя неотделимы от его творчества. Одно из подтверждений этого - четырехтомное издание "Русские писатели о литературном труде" (Л., 1954-1956), куда вошли суждения около сорока видных русских писателей XVIII - XX вв., а также многочисленные книги типа "Н. Щедрин о литературе" (М., 1952), "Л.Н. Толстой о литературе" (М., 1955), "А.П. Чехов о литературе" (М., 1955), "В.Г. Короленко о литературе" (М., 1957), "М. Горький о литературе" (М., 1953), "А. Твардовский о литературе" (М., 1973) и т.д. Надо заметить, что деятельность отдельных

литераторов, тяготевших к теории литературы, порою весьма заметно сказывалась на жизни литературы. Примеры тому Буало, Лессинг, Белинский. Немало было и таких случаев, когда писатели прямо вторгались в область литературоведения. Гоголь, например, составил пространный проект "Учебной книги словесности для русского юношества", П.Д. Боборыкин написал большое исследование "Роман на Западе", а К.И. Чуковский - две книги о Некрасове. Литературоведческие и критические статьи писали Ломоносов, Державин, Пушкин, Гончаров, Салтыков-Щедрин, Лесков, Достоевский, Короленко, Горький, Блок, Ахматова и многие другие. Разного рода суждениями и размышлениями о литературе переполнено эпистолярное наследие большинства писателей.

Так же как и наука о литературе, в круг интересов писателей устойчиво входит наука о языке - языкознание, правда, может быть не во всем его объеме и не во всей широте, о чем позволяет думать хрестоматия "Русские писатели о языке" (Л., 1954), содержащая высказывания о языке тридцати четырех наших писателей от Ломоносова до Федина. По большей части эти высказывания касаются литературного языка, а точнее языка художественной литературы и науки в его социально-философском и профессионально-писательском истолковании.

Наряду с вопросами соотношения слова и мысли, культуры речи, художественной выразительности и образности слова, слога и стиля, иногда писателей занимали также история языка, его грамматика, лексический состав, варваризмы, вульгаризмы и архаизмы. Напомним в этой связи хотя бы о "Российской грамматике" Ломоносова или "Материалах для словаря русского языка" Гоголя, в предисловии к которым он писал: "В продолжении многих лет занимаюсь русским языком, поражаясь более меткостью и разумом слов его, я убеждался более и более в существенной необходимости такого объяснительного словаря, который бы

выставил, так сказать, русское слово в его прямом значении, осветил бы его, выказал бы ощутительней его достоинство, так часто не замечаемое, и обнаружил бы отчасти само происхождение". Увлечение языком, как и историей, нашло отражение в творчестве Гоголя (размышления о богатстве русского языка, меткости русского слова в "Мертвых душах").

Известно, как много внимания уделяли языку Пушкин, Тургенев, Чехов и другие русские писатели, особенно в XIX в. Пушкина, например, интересовало в русском языке все: фонетика, лексика, грамматика, соотношение разговорного и литературного языков, фразеология, неологизмы, правильность употребления слов. Какое большое значение придавал он языковой "правильности" поэзии, показывают его заметки на полях 2-й части "Опытов в стихах и прозе" К.Н. Батюшкова. Пушкин был убежден, что писатель должен знать все тонкости своего языка. "Зачем, - писал он издателю "Московского вестника", - писателю не повиноваться принятым обычаям в словесности своего народа, как он повинуется законам своего языка? Он должен владеть своим предметом, несмотря на затруднительность правил, как обязан владеть языком, несмотря на грамматические оковы".

С лингвистикой многие писатели связаны и своим участием в словотворчестве. Ломоносов подарил русскому языку слова- "маятник", "чертеж", "квадрат", "преломление", "равновесие", "горизонт", "раствор", "рудник" и множество других. Карамзин - "влияние", "трогательный", "занимательный", "сосредоточить", И. Панаев - "хлыщ", Надеждин и Тургенев - "нигилист", Боборыкин - "интеллигенция", Достоевский - "штушеваться" и "стрицкий" (пустой, неосновательный). Правда, последний неологизм Достоевского прочно не закрепился в языке, некоторые другие изобретенные им слова ("шлепохвостница", "куцавешный", "всемство", "юношественный", "картавка") так и не вошли в употребление. Не получили языкового признания и связанные с авиацией неологизмы Хлебникова

("летоба", "летавица"), как и лексические новации Маяковского ("громадье", "формиться", "краснозвездец", "овеевая" и др.). Однако и неудачное словотворчество указывает на связь писателей с языкознанием. Кстати, у того же Маяковского есть стихотворение "Против засорения русского языка иностранными словами" и целый ряд высказываний о языке (о языковом новаторстве, архаизмах, языке классиков и др.).

Помимо прямого словотворчества, писатели нередко соприкасаются с лингвистикой и как мастера, придающие известному слову новое значение, причем не обязательно метафорическое. Иногда они делают это сами, иногда закрепляют где-то услышанное новое использование старого слова или же фиксируют плоды народной этимологии. Так, у Пушкина в стихотворении "Философ ранний, ты бежишь..." есть строка: "До капли наслажденье пей". Применительно к отвлеченному слову "наслаждение" глагол "пить" раньше, сколь можно судить по словарям, не использовался. Здесь ему придан особый семантический оттенок. Все мы знаем смысл слов "быть не в своей тарелке". Впервые они прозвучали в "Горе от ума" из уст Фамусова ("Любезнейший, ты не в своей тарелке") в результате буквального, как заметил Пушкин, калькирования Грибоедовым французского выражения "не в расположении духа" ("не в настроении"), где слово "assiette" означает и тарелку и положение. Так благодаря может быть сознательной неточности Грибоедова русский язык обогатился новым фразеологизмом. Немало речений, восходящих к народной этимологии, встречается у Лескова (например, "чертогон", в смысле "большой загул") и А.Н. Островского (например, "мораль пуцать" вместо "морально очернить человека"). Все это лишь отдельные моменты, показывающие, как тесно связаны бывают писатели с языкознанием и как мало обо всем этом мы знаем. Таковы в самых общих чертах контакты литературы с лингвистикой. Обе они развиваются в постоянной взаимозависимости.

Нередко пристальный интерес писателей привлекала к себе педагогика. Среди представителей русской литературы вопросам педагогической науки уделяли большое внимание Новиков, Жуковский, Вл. Одоевский, Помяловский и особенно Лев Толстой. Его "Новая азбука" (1875) и относящиеся к ней четыре "Русские книги для чтения" (1875-85), отразившие педагогические воззрения писателя, в то же время были крупным событием в истории русской литературы для детей. Не была чужда педагогика и ряду иностранных писателей, в этом убеждают сочинения Коменского, Руссо, польского писателя и педагога Яна Корчака. Прямо или опосредствованно связана с педагогикой детская, а в ряде случаев и дидактическая литература. Авторы книг для детей и нравоучительно-поучительных произведений, стремясь к воспитанию человека посредством художественных образов, неизбежно оказывались в русле педагогики.

Многими нитями связана литература с описательными науками, такими, как география или этнография. Автор широко известных романов "Обыкновенная история", "Обрыв" и "Обломов" Гончаров написал не менее популярную в свое время книгу очерков «Фрегат "Паллада"» (1858), которая получила большое признание читателей. Они увидели в ней не только мастерски написанное художественное произведение, но и замечательное географическое сочинение. «Фрегат "Паллада"» не явилась случайностью в творческой жизни Гончарова, еще в школьные и студенческие годы увлекавшегося географией, астрономией, естественно-историческими науками. Книга его очерков положила начало русской литературной маринистике. Его литературными последователями явились К.М. Станюкович, Д.В. Григорович, С.Н. Южаков и др. В один ряд с «Фрегатом "Паллада"» Гончарова можно поставить "Записки ружейного охотника Оренбургской губернии" С.Т. Аксакова, конечно, не по тематике, а по высокому уровню художественных описаний и достоверности наблюдений.

иначе - по точному, в сущности научному, знанию предмета повествования, в данном случае мира степной природы во всем ее многообразии.

Ученые-географы относят к писателям-географам М.М. Пришвина. Его произведения, вошедшие в книгу "Моя страна" ("Адам и Ева", "Черный араб", "Путь колобка", "Башмаки", "Жень-Шень" и др.), полностью оправдывают такое утверждение, хотя оно и относится лишь к одной существенной грани многоцветного творчества писателя и философа-натуралиста. Особенность высоко художественных и поэтичных географических описаний Пришвина составляет их нередкое сочетание с элементами этнографии, наблюдениями фенолога и орнитолога, зоолога, ботаника и просто влюбленного в природу ее талантливому певца. Но для географов, конечно, важна географичность исполненной поэзии и лирики прозы Пришвина. Говоря о ней, известный географ Ю.Г. Саушкин писал: "В ряде случаев художник улавливает такие тонкие и сложные взаимосвязи географического ландшафта, особенно связи между природой и жизнью людей, которые далеко не всеми географами учитываются"<sup>31</sup>.

Подобно Пришвину, автором ряда этнографических очерков, посвященных рыбным промыслам нижней Волги и Каспия, был А.Ф. Писемский. Во многом географичны и этнографичны некоторые произведения К.Г. Паустовского, в частности уже упомянутые повести "Кара-Бугаз" (1932) и "Колхида" (1934).

Иногда при знакомстве с художественно-географическими и художественно-этнографическими произведениями писателей бывает трудно решить, где кончается художник и где начинается ученый - так органично они могут сливаться в одном лице. Прочитав первые пришвинские серии путевых очерков "В краю непуганых птиц" и "Путь колобка" (1908), Блок, по словам Пришвина, - увидел в них не только поэзию, но и еще "что-то". "... Это

что-то, - поясняет писатель, - от ученого, а может быть от искателя правды" <sup>32</sup>. Эта ученая сторона творчества поэта-прозаика была отмечена избранием его действительным членом Географического общества. Соответствующий диплом об избрании был подписан П.П. Семеновым-Тян-Шанским.

Помимо сознательного обращения художников слова к близким географии темам, как это было в известных географических романах Жюль Верна ("Дети капитана Гранта", "Пятнадцатилетний капитан" и др.), так или иначе, вольно или невольно, элементы географических и этнографических описаний можно встретить у многих крупных писателей, внешне казалось бы далеких от географии. И совсем не случайно такие выдающиеся ученые-географы как Л. Берг, А. Ферсман и В. Семенов-Тян-Шанский посвятили специальные исследования Пушкину, Лермонтову и Гоголю, рассмотрению их географических образных описаний. Проявляли профессиональный интерес к художественной литературе и ученые-этнографы, в частности к произведениям М.М. Пришвина, В.К. Арсеньева и др.

В непосредственной близости с этнографией находится фольклористика. И с этой наукой прочно взаимосвязана литература. О том, что народное словесное художественное творчество составляло ту почву, на которой выросли национальные литературы, сказано уже достаточно много, как и о том, чем являлись народная сказка и песня в творческой биографии многих писателей. Тем не менее обратим внимание на некоторые конкретные факты, дающие представления о характере связей литературы с фольклором и фольклористикой. Сюжеты русских, западно-европейских и восточных сказок и легенд творчески использовал Пушкин. Источником познания русских пословиц для Л.Н. Толстого был сборник пословиц Снегирева, который он читал и изучал с большим интересом. Драматург Островский знакомился с



текстами русских народных песен по сборникам Шенина и Киреевского.

Необходимо заметить, что многие из писателей не только использовали в своем творчестве фольклорные публикации, но и сами вели фольклористическую работу. Так, будучи в Бессарабии, Пушкин записывал цыганские песни, а, попав в Михайловское, - русские песни. Кольцов собирал народные песни в Воронеже. В дневниках Л.Н. Толстого есть текст чеченской песни, Короленко записывал песни сибирских приискателей, Лесков - разного рода народные предания, пословицы и поговорки. Собирателем фольклорных текстов был Горький. Записанные писателями фольклорные тексты нередко попадали в специальные фольклористические публикации. Так, в собрание русских народных песен П.В. Киреевского вошли материалы Пушкина (только в Михайловской ссылке он записал около 50 песен), Гоголя (им было собрано около 300 песенных текстов) и Кольцова. Поддержкой Пушкина, Гоголя, Хомякова и других писателей пользовался в ходе сбора русских пословиц В.И. Даль.

Собственные фольклорные записи и научные публикации текстов народной словесности писатели активно использовали как материал при создании своих произведений. Песню бессарабских цыган "Старый муж, грозный муж..." в собственном переложении ввел в поэму "Цыганы" Пушкин. Услышанная Островским в Костромской губернии песня "Баю-баю, мой внучоночек" впоследствии вошла в его пьесу "Воевода". В роман "Братья Карамазовы" Достоевский ввел записанную им от одной крестьянки песню (хор исполняет ее во время кутежа Дмитрия Карамазова в Мокром).

Мы привели отдельные примеры сплетения литературы, фольклора и фольклористики в творчестве и творческой деятельности русских писателей. Однако подобные сплетения показательны и для других литератур. В Чехии проявляли большой интерес к фольклору, собирали и публиковали

народные песни и пословицы такие известные поэты, как Ф.Л. Челаковский и К. Эрбен, в Словакии Ян Коллар и Л. Штур, в Польше Р. Зморский и Р. Бервиньский. Творческие биографии этих писателей, так же как и упомянутых выше русских, позволяют представить себе то обширное поле, где профессиональные писатели соприкасаются с народным творчеством и наукой о нем.

Особый характер имеют связи литературы с естественными науками, сама природа которых несколько отлична от гуманитарных и описательных наук. По-разному соприкасается литература с каждой из естественных наук, что определяется их содержанием и степенью сближения с повседневной жизнью людей. Чем больше это сближение, тем заметнее следы влияния той или иной науки на творчество писателя. Процесс освоения литературой естественных наук достаточно сложен и все же она втягивает их в себя. Так будет пока есть литература и естественные науки.

Нередко писатели обращаются к медицине, помогающей им посредством аналитического рассмотрения физиологии человека постичь и показать психологическую суть своих литературных персонажей. Надо заметить, что объектом словесности медицина становится очень давно. Вспомним хотя бы дошедшие до нас из греческой мифологии образы мудрого кентавра Хирона и превзошедшего его в искусстве врачевания ученика - бога врачей Асклепия (Эскулапа), сына Аполлона. Показательны медицинские сюжеты и для Средневековья, о чем напоминает очень популярная в свое время веселая чешская пьеса "Лекарь" (конец XIII - начало XIV вв.), связанная с традициями литургической драматургии. Подобно чешскому "Лекарю", к XIII в. относится французское фавль "Крестьянский лекарь". В XVII в. две пьесы о врачах написал Мольер - "Любовь целительница" или же "Врачи" (1665) и "Лекарь поневоле" (1666). Не вдаваясь в их разбор, заметим, что в них осмеивались не только врачи-шарлатаны, но и современная

Мольеру медицина, которая тогда часто опиралась не на опыт и познание природы, а на постулаты средневековой схоластики.

Иначе вторгалась медицина в творчество Шекспира. Вольно или невольно, сознательно или бессознательно он вполне профессионально, по мнению психиатров, описал умопомрачение короля Лира. Для этого надо было обладать не только интуицией, но и специальными познаниями.

Случаев, когда писатели использовали разного рода сведения из медицины, в мировой литературе множество. Это подтверждают и сцены, связанные с отравлением Эммы в романе "Госпожа Бовари" Флобера, и рассказ О. Генри "Санаторий на ранчо", и одна из малостранских повестей Яна Неруды "Доктор Всехгубил", и многие другие произведения. Образы медиков встречаются у Бальзака (один из немногочисленных положительных персонажей "Человеческой комедии" - ученый Орас Бьяншон), у С. Льюиса (бактериолог Эроусмит в одноименном романе) и у многих других зарубежных писателей.

Не обошла медицину стороной и русская проза. У одного только Чехова целый ряд произведений полностью или частично посвящен врачам и медицине (новеллы "Хирургия", "Врачи" и "Устрицы", рассказы "Ионыч", "Случай из практики", повести "Скучная история", "Палата № 6", "Цветы запоздалые", "Попрыгунья", пьесы "Чайка", "Иванов", "Дядя Ваня"). Медицина и литература порой как бы сливались у Чехова, что несомненно сказывалось на своеобразии его творчества, помогало тонкому раскрытию физических и духовных состояний персонажей. Сам он писал об этом Г.И. Россолимо следующее: "Не сомневаюсь, занятия медицинскими науками имели серьезное влияние на мою литературную деятельность: они значительно раздвинули область моих наблюдений, обогатили меня знаниями, истинную цену которых для меня, как для писателя, может понять только тот, кто сам врач; они имели также и

направляющее влияние, и, вероятно, благодаря близости к медицине, мне удалось избежать многих ошибок. Знакомство с естественными науками, с научным методом всегда держало меня настороже, и я старался, где было возможно, соотноситься с научными данными... К беллетристам, относящимся к науке отрицательно, я не принадлежу; и к тем, которые до всего доходят своим умом, не хотел бы принадлежать" <sup>33</sup>. Лучше, пожалуй, о характере связей писателя с наукой, в частности медициной, и не скажешь. Однако Чехов исходил, конечно, лишь из своего творческого опыта.

Среди более поздних и современных русских писателей-прозаиков, так или иначе обращавшихся к медицинской теме, можно назвать В.В. Вересаева, М.А. Булгакова, В.Ф. Панову, В.Н. Крупина и др. Сопоставление их произведений на эту тему показывает, сколь разнообразным может быть ее преломление в художественной прозе. В одном случае - это воспоминания студента-медика о годах учения в Дерптском университете и повесть о жизни земского врача, в другом - описание фантастической операции, превратившей собаку в человека, в третьем - изображение труда военных медиков в санитарном поезде, в четвертом - рассказ о жизни в сельской психиатрической больнице.

Если же обратиться к русской поэзии, то и в ней мы находим разного рода соприкосновения с медициной. Об этом свидетельствуют, например, стихотворения Malaria ("Люблю сей божий гнев...") Ф.И. Тютчева, "Сумасшедший" А.Н. Апухтина, "В больнице" Некрасова, "В операционной" Саши Черного, "Больной" Гумилева.

Бальзак увлекался химией и палеонтологией, читал труды Лавуазье и Кювье. Следуя учению последнего - по единственной кости реконструировать целый скелет того или иного животного - писатель по одной отдельно взятой доминирующей черте человека восстанавливал всю его социальную сущность. Исключительное внимание Бальзака к

зоологическим представлениям Кювье во многом определило замысел и построение "Человеческой комедии". Таков еще один аспект сближения литературы и естественных наук. Ксгати, по-своему следуя традиции Бальзака, нередко опирался на открытия естественных наук своего времени и Э. Золя. В основу отдельных его романов из серии "Ругон-Маккары" легла биологическая теория наследственности. Иными словами, ему как писателю не был чужд генетический детерминизм.

Свои связи имеет литература и с точными науками - математикой, физикой, механикой и другими. На рубеже XVIII и XIX вв. многих волновал вопрос о совместности точных наук и поэзии. Так, юный Дельвиг в стихотворении "К поэту математику" пишет:

Скажи мне, Финиас любезный!  
В какие веки неизвестны  
Была Урания дружна  
С поэзией голубоокой?  
Скажи, не вечно ли она  
Жила не с нею, одиноко,  
И, в телескоп вперяя око,  
Небесный измеряла свод  
И звезд блестящих быстрый ход?

Далее в этом довольно большом стихотворении Дельвиг развивает мысли о коренных, как ему представлялось, противоречиях между музой астрономии - "богиней измерения" Уранией и музой поэзии Евтерпой, то есть о невозможности одновременно быть приверженцем той и другой. Живым опровержением Дельвигу был увлекавшийся математикой поэт Д.В. Веневитинов, считавший, что математика "самый совершенный плод на древе человеческих познаний", и прибегавший к ее помощи при рассмотрении пропорций "Евгения Онегина". Веневитинов относил

математику к таким же свободным наукам, что и философия. Не разделял точку зрения Дельвига и Пушкин, о чем говорят не только уже приводившиеся выше слова о вдохновении в геометрии и поэзии. В статье "О предисловии г-на Лемонте к переводу басен И.А. Крылова" (1825) Пушкин писал о Ломоносове: "Историк, ритор, химик, минералог, художник и стихотворец он все испытал и все постиг..."<sup>34</sup>. Эти слова - еще одно свидетельство того, что поэт не возводил жестких границ между наукой и поэзией.

Каждая из приведенных точек зрения имела своих приверженцев. Позиция Дельвига была близка Кюхельбекеру, ориентировавшемуся, как и он, на немецкую поэзию и эстетику. Противоположных им взглядов, помимо Пушкина и Веневитинова, придерживался А. Воейков, о чем говорит его поэма "Искусства и науки" (1817). Отрицавшим несовместимость поэзии и науки были более близки французские поэты, такие как Жак Делюиль, писавший в своей поэме "Три царства природы" о геометрии, электричестве, химии и ботанике, как Андре Шенье, воспевавший в поэме "Изобретение" Торичелли, Ньютона, Кеплера и Галилея. Укрепляли противников решительного отчуждения науки от поэзии и некоторые английские поэты, в частности Дж. Томсон, прославлявший в очень популярной в свое время поэме "Времена года" Ньютона.

Надо заметить, что с именем Томсона, как это считается, связан интерес Карамзина к Ньютону и вообще наукам. О последнем дает представление приписываемое Карамзину стихотворение "К текущему столетию" (1791):

О век чудесностей, ума изобретений !...  
В тебе открылся путь свободный в храм Наук...  
В тебе и Естества познания законы;  
В тебе щастливейши Икары, презря страх,  
Полет свой к небу направляют;  
В воздушных странствуют мирах,  
И на земле опять без крыл себя являют<sup>35</sup>.

Говоря об Икарах, Карамзин, надо думать, подразумевал созданный братьями Монгольфье воздушный шар, первый полет на котором был совершен в ноябре 1783 года в Париже. Восторг и удивление перед научными открытиями и техническими изобретениями впоследствии получили отражение и у других русских поэтов. В этой связи показательны то, что пароход, в нынешнем понимании значения этого слова, явился объектом поэтического внимания А.И. Полежаева, Ф.Н. Глинки, К. Павловой, В. Бенедиктова, Н.М. Языкова, П.А. Вяземского и др. Нередко появлялся в стихах и образ паровоза. Его мы встречаем в тексте популярной "Попутной песни" Н.В. Кукольника, написанном им на уже существовавшую музыку М.И. Глинки. Не прошел мимо изображения паровоза и Вяземский. В стихотворении "Ночью на железной дороге" (1853), написанном во время поездки из Праги в Вену, у него есть такие строки:

И меня мчит ночью темной  
Змий - не змий и конь - не конь,  
Зверь чудовищно огромный,  
Весь он пар и весь огонь !

Цивилизация и технический прогресс одновременно и восторгают и пугают Вяземского, он поражен могуществом человека и сомневается в нем:

Силой дерзкой и крамольной  
Человек вооружен;  
Ненасытной, своевольной  
Страстью вечно он разжен.

Бой стихий, противоречий,  
Разногласье спорных сил -  
Все попрал ум человеческий

И расчету подчинил.

.....  
Но безделка ль подвернется,  
Но хоть на волос один  
С колеи своей собьется  
Наш могучий исполин, -

Весь расчет, вся мудрость века -  
Нуль да нуль, все тот же нуль,  
И ничтожность человека  
В прах летит с своих ходуль.

Вот и такая реакция на развитие техники имела место в литературе. Тревоги Вяземского, как показала жизнь, не были напрасны.

Еще одно, правда очень далекое по времени от Вяземского и все же напоминающее о его образах, стихотворение, где говорится о паровозе и поезде, есть у Есенина. Это - "Сорокоуст". В нем в новой исторической обстановке с тревогой и грустью рассматривается все та же тема, о плюсах и минусах цивилизации, о неизбежных в ходе технического прогресса потерях:

Видели ли вы,  
Как бежит по степям,  
В туманах озерных кроясь,  
Железной ноздрей храпя,  
На лапах чугунных поезд?

А за ним  
По большой траве,  
Как на празднике отчаянных гонок,  
Тонкие ноги закидывая к голове,



## Скачет красногривый жеребенок ?

Милый, милый, смешной дуралей,  
Ну, куда он, куда он гонится ?  
Неужель он не знает, что живых коней  
Победила стальная конница ?

Как видим, научно-техническая тема получила у Есенина свой особый поворот, хотя в чем-то его стихи и перекликаются со стихами Вяземского. Помимо тех форм отношения литературы к науке и технике, на которых мы остановились, есть, конечно, и много иных.

Более других с точными науками связаны писатели-фантасты, чьи имена уже назывались. Нередко, опираясь на технические знания и совершенные наукой открытия, авторы научно-фантастических произведений как бы пытались заглянуть в ее будущее. Жюль Верн, вдохновлявший многих русских ученых, в том числе и Циолковского, в романе "С Земли на Луну" предвидел возможность полета человека в космос. Он же в романе "20000 лье под водой" предсказал появление подводных лодок. У Анатоля Франса в конце романа "Остров пингвинов" происходит ядерный взрыв, у Карела Чапека в пьесе "РУР" появляются прообразы роботов. Подобие лазерных лучей встречаем в "Гиперболоиде инженера Гарина" А.Н. Толстого. Но повторяем, у таких предвидений имелась обратная связь. Они были маловероятны без знакомства писателей с научными достижениями своего времени.

Здесь мы подходим к еще одному существенному моменту, во многом общему для естественных наук и литературы. Мы имеем в виду моделирование и эксперимент. Каждому из нас еще со школьной скамьи памятли схематические модели молекул. Нильс Бор создал модель атома, чертеж которой воспроизводится в учебниках физики. Но было бы заблуждением полагать, что действительные

молекулы и атомы схожи со своими моделями внешне. Молекулы и атомы не доступны глазу. А модели их придуманы не для того, чтобы мы могли представить себе как они выглядят, а лишь затем, чтобы поняли, как они сложны. Какое все это имеет отношение к литературе? Дело в том, что писатели, подобно ученым, тоже прибегают к моделированию. Только их моделирование обычно не статично, а динамично.

Что происходит или может произойти с человеком, если все его желания будут исполняться? На этот вопрос с помощью моделирования попытался ответить Бальзак в повести "Шагреновая кожа". Поставив молодого поэта и ученого Рафаэля в искусственные специально смоделированные фантастические условия жизни, писатель получил искомый ответ. Исполнение всех желаний делает человека черствым, равнодушным ко всему себялюбцем. Придуманый Бальзаком волшебный кусок шагреновой кожи выступает в повести как катализатор или ускоритель процесса разрушения личности, который в иных, реальных формах происходит с людьми, подобными Рафаэлю. Правда, в повседневной жизни этот процесс идет более медленно и для его показа Бальзаку пришлось бы написать большой роман и может быть не один. А здесь, благодаря моделированию, он смог это сделать очень ярко, выпукло и выразительно в небольшом по объему произведении.

Жизнь Рафаэля была ограничена размером шагреновой кожи. А что произойдет с человеком, если он будет жить вечно? Наблюдать такое в жизни не дано никому. И все же К. Чапек с помощью все того же моделирования в пьесе "Средство Макропулуса" пробует заглянуть в таинственное неведомое. Оказалось, что героиня пьесы Эмилия, которой 337 лет, устала жить, душа ее умирает. От рецепта средства, позволяющего жить 300 лет и затем снова продлить свое существование, наследники Эмилии отказываются и сжигают его. А сама она со смехом провозглашает конец бессмертию. Таков конец пьесы. Конечно, реконструкция образа мыслей и

чувств разочаровавшейся в радостях жизни трехсотлетней дамы более чем гипотетична. Однако и она не была чистой фантазией, поскольку основывалась на реальных переживаниях пожилых людей и наблюдении за их психикой.

Если Чапек, обращаясь к моделированию, попытался заглянуть в будущее, то другой чешский писатель - Свагоплек Чех в известной повести "Путешествие пана Броучека в XV столетие", прибегая к тем же приемам, преследовал цель показать прошлое в его сопоставлении с настоящим. Герой повести, пражский буржуа XIX в., по воле писателя перемещен в гуситскую эпоху.

Процесс литературного моделирования часто сопряжен с допущением фантастики. Это присуще и упомянутым авторам и таким писателям-фантастам, как Жюль Верн или Г. Уэллс. Прибегая к моделированию как средству художественного познания каждый из писателей преследует свою цель. Это может быть и сатирическое осмеяние, и психологический поиск, и желание представить результат социально-утопических учений, и, наконец, развенчание индивидуализма преступных гениев, их неминуемое саморазрушение.

Не чужд литературе, как уже отмечалось, и эксперимент. Нередко он как бы сопутствует моделированию, но как опыт, помогающий обнаружить и обнажить особенности психического поведения, он может существовать в художественном творчестве и самостоятельно. "В эксперименте исследователь сам вызывает изучаемое им явление вместо того, чтобы ждать, как при объективном наблюдении, пока случайный поток явлений доставит ему возможность его наблюдать... Имея возможность вызывать изучаемое явление, экспериментатор может варьировать, изменять условия, при которых протекает явление, вместо того, чтобы, как при простом наблюдении, брать их такими, какими ему их доставит случай... Эксперимент... очень мощное методическое средство для выявления

закономерностей"<sup>36</sup>, - так видится эксперимент психологу. Художественный эксперимент при определенном сходстве с приведенным определением имеет свои особенности. Для писателя в первую очередь важно не случилось ли, а то, что в определенных сюжетных условиях, которые он искусственно создает сам, может или могло бы случиться.

Приведем несколько примеров реализованных в творчестве писательских экспериментов. К их числу может быть отнесена концовка пушкинской новеллы "Выстрел", в которой герои произведения (Сильвио, граф Б. и его жена) поставлены в исключительные экстремальные условия для раскрытия их характеров и показа моральных свойств. Причем, по воле Пушкина ситуация преднамеренно изменялась (сцена дуэли Сильвио и графа до появления графини и выстрел метателя в прострелявшую картину после него).

Экспериментальность присуща роману Даниэля Дефо "Робинзон Крузо". Создав для своего Робинзона особые необычные условия жизни на необитаемом острове, писатель последовательно делает его охотником, пастухом, земледельцем, т.е. как бы проводит его через все ранние периоды развития человечества. И это достигается посредством эксперимента. Особые условия бытия, которые создал Дефо для Робинзона, сказываются на образе мыслей последнего. Будучи на острове, он имел "около тридцати шести фунтов стерлингов". И вот что ему о них думалось: "С какой радостью отдал бы я пригоршню этого металла за десяток трубок для табака или ручную мельницу, чтобы размалывать свое зерно! Да что там!... Я отдал бы все эти деньги за шестипенсовую пачку семян репы и моркови, за горсточку гороха и бобов или за бутылку чернил. Эти деньги не давали мне ни выгод, ни удовольствия"<sup>37</sup>. Вот о такой метаморфозе, о том, что в мире, где все решали деньги, они вдруг могут утратить какую-либо цену, смог узнать Дефо,

произведя свой литературный эксперимент, поместив Робинзона на необитаемый остров.

В своей практической реализации проводимые писателями художественные эксперименты весьма разнообразны, поскольку разные цели преследует тот или иной из них. Так, М.Е. Салтыков-Щедрин в соответствии со своим замыслом создает специальные условия и экстраординарную обстановку в "Повести о том, как один мужик двух генералов прокормил". Эта условная экспериментальность была нужна ему для усиления иронического изображения генералов и осуждения покорности и раболепия русского крестьянина. С иным экспериментаторством мы встречаемся и у Л. Андреева в его произведениях "Анатэма" и "Жизнь человека", где, в отличие от внешне естественных условий бытия у Щедрина, все как бы выключено из контекста действительности.

Помимо моделирования и эксперимента, есть и другие точки соприкосновения в творческой деятельности писателя и ученого. И тот и другой прибегают к наблюдению и самонаблюдению, как основанию для суждений и заключений. Оба годами собирают материал для мотивированных характеристик тех или иных явлений и обобщений. Не углубляясь в подробное фактическое рассмотрение аналогий в литературной и научной работе (нам прежде всего было важно отметить их), напомним еще только о "Дневнике писателя" Достоевского, о дневниковых записях М.М. Пришвина, о письмах Гоголя к А.О. Смирновой-Россет с просьбой дать описание "характеров калужан", которые были нужны ему, "как живописцу этюды". Подобных и других примеров в практике почти каждого писателя множество. Вероятно, нами сказано далеко не обо всем, что роднит творческий труд деятелей литературы и науки. Однако приведенные примеры, как думается, убеждают, что такое родство есть и несомненно благоприятствует взаимодействию этих областей культуры.

Лев Толстой как-то сказал, что сущность всякого искусства состоит в том, чтобы представить самых разнообразных по характеру и положениям людей, выдвинуть перед ними жизненный, не решенный еще вопрос и заставить их действовать, посмотреть, как решится этот вопрос. И далее пояснил: "Это опыт в лаборатории". Как видим, аналогия в действиях ученого и писателя была обозначена Толстым предельно ясно.

Из множества присущих литературе свойств, обуславливающих сопричастность ее жизни к жизни науки, необходимо назвать еще одно. Оно состоит в том, что художественные произведения часто несут в себе скрытые элементы научного познания, становятся историческими источниками. Поясним сказанное примерами. Вольно или невольно, автор художественного текста фиксирует самые различные стороны жизни и быта людей, которые со временем становятся достоянием истории. И далеко не все из них бывают своевременно зафиксированными учеными. Показательно, что в одном из основных и итоговых трудов философа Н.О. Лосского "Характер русского народа" (1957) в качестве доказательств и аргументов часто используются сведения, почерпнутые из книг А.К. Толстого, Достоевского, Пушкина, Хомякова, Салтыкова-Щедрина, Горького, Короленко, Л.Н. Толстого, Гоголя, Мельникова-Печерского и др. И.И. Мечников в своих "Этюдах о природе человека" опирался на свидетельства, взятые из произведений Л. Толстого, Шекспира, Байрона. Как мыслителей, понимавших, что мир – нераздельное целое, цитирует Гёте и Тютчева в своем труде "Физические факторы исторического процесса" А.Л. Чижевский. Для историков литература часто является источником, дающим представление о быте, поведенческих мотивах и психологии людей прошлого времени. Трудно понять психологию декабристов без их поэзии. Сколь важна бывает литература для осмысления истории, свидетельствуют статьи В.О. Ключевского "Евгений

Онегин и его предки" и «"Недоросль" Фонвизина (опыт исторического объяснения учебной пьесы)». Уже только одни эти примеры позволяют говорить о литературе как потенциальном вместилище научной информации. Все сказанное о письменной литературе полностью может быть отнесено и к фольклору, который также содержит в себе множество на первый взгляд как бы скрытой информации. На этой его стороне подробно останавливается в своей книге "Поэзия, наука, ученые" (М., 1958) академик Е.Н. Павловский, правомерно видевший в народной словесности один из ценных источников истории науки.

Заметим еще, что литературная образность как бы наполняет логически построенные соты истории конкретно-чувственными представлениями. В специальной книге о литературе и художественных образах в истории М.В. Нечкина вполне обоснованно писала о том, что "без функции художественного образа в историческом процессе нельзя восстановить реальную историю человечества"<sup>38</sup>. Таков еще один возможный аспект рассмотрения литературы в ее отношении к исторической науке и не только, – к истории культуры в целом.

Последнее на чем, видимо, надо остановиться, говоря о формах и видах конкретного взаимодействия литературы и науки, это – дошедшие до нас раздумья и суждения писателей о последней. Они интересны для литературоведа, так как помогают полнее представить себе тот интеллектуальный и духовный мир, в котором появляются и реализуются творческие замыслы и как результат этого рождаются художественные произведения.

Вот некоторые из таких суждений:

"Дружина ученых и писателей, какого бы рода они не были, всегда впереди во всех набегах просвещения, на всех приступах образованности".

"Умствования великих европейских ученых не были тщетны и для нас. Теория наук освободилась от эмпиризма, возымела вид более общий, оказала более стремления к единству".

"Ученый без дарований подобен тому бедному мулге, который изрезал и съел Коран, думая исполниться духом Магомета".

(А.С. Пушкин)

"Нельзя любить того, чего не знаешь; следовательно знание всего человека и всей природы – вот мастерская литератора".

(В.Ф. Одоевский)

"В политике, как и в искусстве, нельзя достигнуть высокого, не изучив человека, и необходимо мужественно начать с самих себя, с физиологии".

(Стендаль)

"Наука и искусство так же тесно связаны между собой, как легкие и сердце, так что если один орган извращен, то и другой не может правильно действовать.

Наука истинная изучает и вводит в сознание людей те истины, знания, которые людьми известного времени и общества считаются самыми важными. Искусство же переводит эти истины из области знания в область чувства. И потому если путь, по которому идет наука, ложен, то так же ложен будет и путь искусства".

(Л.Н. Толстой)

"... Общество подобно природе. Не создает ли общество из человека, соответственно среде, где он действует, столько же разнообразных видов, сколько их существует в животном мире ? ... Если Бюффон создал изумительное произведение, попытавшись представить в одной книге весь



животный мир, то почему бы мне не создать подобного же произведения о человеческом обществе ?"

(Оноре де Бальзак)

"Нужно, чтобы *новое* отношение к миру было добром по отношению к старому. Хорошая, здоровая и добрая душа – отражает мир хорошо и здоровым образом. Художник запечатлевает это свое отражение и сообщает его другим..."

Я отнюдь не думаю, чтобы эта работа выполнялась исключительно или хотя бы только преимущественно художниками. Мыслитель достигает того же своими формулами. Астроном и математик дали нам числа и пространственные вычисления – и вот мы на самый свод небесный смотрим уже другими глазами и с другим чувством: вместо хрустального колпака мы уже *чувствуем* над собою бесконечность, и все наши поэтические эмоции претерпели соответствующие изменения... Между отвлеченной формулой и художественным образом помещается огромная цепь, середину которой и занимает *иллюстрация* отвлеченной мысли..."

(В.Г.Короленко)

"Наука до сих пор доступна лишь незначительному меньшинству, и указания ее проходят в массе весьма туго и с большими затруднениями; следовательно, она не в силах еще покамест сообщить человеческим стремлениям ни твердой формы, ни положительного внутреннего содержания. Что же касается до жизни, то дело ею представляемое, есть меч обоюдоострый; с одной стороны, оно дает человеку готовое поприще для деятельности положительной... с другой – оно же может этой деятельности сообщить характер самодовольства и мелочности, не столько оберегающий человека от излишней расплывчатости, сколько отвращающий его от всякого стремления к идеалам".

(М.Е. Салтыков-Щедрин)

"Писателю нужно все знать, все изучать, чтобы не впадать в ошибки, чтобы не было фальши, которая коробит читателя и подрывает авторитет ... Нельзя сказать душистые ветки сирени рядом с розовыми цветами шиповника, или: соловей пел на ветке благоухающей, цветущей липы – это не правда; шиповник цветет позднее сирени, а соловей умолкает раньше цветения липы. Наш удел писателя наблюдать, следить за всем..."

"Если хотите сделаться настоящим писателем... – изучайте психиатрию, это необходимо".

(А.П. Чехов)

"... Поэзия должна быть, как и наука, проявлением мысли, только выраженной не в отвлеченной схеме, а в живом образе.

Это не значит, конечно, что поэзия должна повторять и пересказывать те же истины, которые уже найдены наукой...

Дело в том, чтобы поэзия приложила свои силы к разработке *своим методом* тех же вопросов, которые волнуют лучшие умы человечества и которые в пределах своих средств пытается решить наша наука. Знакомство с научными данными должно открыть поэту новые горизонты, должно доставить ему неисчерпаемый, постоянно увеличивающийся запас новых тем для его творчества, не личных, не местных, но всеобщих, всемирных".

(В.Я. Брюсов)

Как видим, они очень разнообразны, все эти высказывания и мысли. Общее у них только то, что так или иначе мыслительный ряд писателей как некую органическую часть включает в себя раздумья о науке. А если это так, то и плоды духовного труда писателей, их произведения не могут быть не связаны с наукой и лишены идущих от нее импульсов. Такой вывод подтверждается и множеством конкретных

проявлений связей литературы с наукой, общую картину которых мы старались представить.

\* \* \*

Какой-то строгой повторяемости и устойчивости форм и видов контактов литературы с наукой, имея в виду их очевидное наличие в художественном творчестве, пока не просматривается. Единственной общностью для многих, если не всех, писателей представляется лишь реакция прежде всего на современные им достижения и открытия науки, конечно, когда такая реакция имеет место. Связи литературы с наукой многообразны и порой неожиданны, они несут на себе печать индивидуальности того или иного писателя. Но это никак не умаляет их значения как одного из важных слагаемых литературной жизни и литературной истории. В этом убеждают факты. Чтобы не быть голословным, остановимся на некоторых из них, обратившись к творческой биографии только одного писателя.

Попробуем представить себе ту роль, которую играла наука в становлении и развитии творчества Пушкина. Этому вопросу посвящена специальная работа М.П. Алексеева<sup>39</sup>. В целях более полного постижения проявлений пушкинского гения в ней подробно рассматривается вопрос об отношении поэта к естественным наукам в его историко-литературном преломлении. Нас же тема "Пушкин и наука" (имея в виду не только естественные, но и гуманитарные знания) интересует как один из многих фактических показателей сопряженности наук с литературной деятельностью едва ли не каждого крупного писателя. С этой точки зрения мы к ней и попытаемся подойти.

Начнем с истории. Это вопрос, т.е. вопрос об исторических взглядах Пушкина и их отражении в его творчестве, в разных связях и отношениях интересовал многих ученых – как историков, так и литературоведов<sup>40</sup>. Не

стремясь рассмотреть его сколь-нибудь полно и широко, поскольку это во многом уже сделано, да и не входит в нашу задачу, коротко остановимся лишь на некоторых узловых моментах. А именно: на видении Пушкиным ретроспективы русской истории, на его представлениях о разных типах научных исследований и трудов, на отношении поэта к историческим памятникам и источникам, оценке исторических лиц, на пушкинской интерпретации историзма литературы, и, наконец, на преломлении накопленных им исторических знаний в собственном научном и художественном наследии.

Свой взгляд на русскую историю Пушкин наверно наиболее полно выразил в одном из своих полемических писем к Чаадаеву (от 19.X.1836). В нем говорится: "Нет сомнения, что "схизма" нас отделила от остальной Европы и что мы не участвовали ни в одном из великих событий, которые ее волновали. Но у нас было наше собственное призвание. Россия, ее громадные пространства поглотили монгольское завоевание. Татары не посмели перейти наши западные границы и оставить нас в гялу. Они удалились в свои пустыни, и христианское просвещение было спасено ... так что, благодаря нашему мученичеству, католическая Европа без помехи могла энергически развиваться"<sup>41</sup>.

К страницам минувшего России Пушкин подходил не только как поэт и писатель, черпающий из них для своей работы материал, но и как мудрый интерпретатор истории своего отечества. Он видел ее трагизм и героичность, осознавал величие деяний русского народа. События русской истории глубоко волновали и интересовали его. Поэт стремился постичь их суть и смысл, уловить связи между ними, понять те причины, которые на протяжении веков обуславливали судьбу и жизнь народа, причастностью к которому он так гордился. Именно потому так и загрозули его чувства уничижительные слова Чаадаева о России, ее истории и русском народе. "Что же касается нашего

исторического ничтожества, - писал Пушкин в названном письме, - я положительно не могу с вами согласиться. Войны Олега и Святослава и даже удельные войны, ведь это та же жизнь кипучей отваги и бесцельной и недозрелой деятельности, которая характеризует молодость всех народов. Вторжение татар есть печальное и великое зрелище. Пробуждение России, развитие ее могущества, ход к единству (к русскому, конечно, единству), оба Ивана, величественная драма, начавшаяся в Угличе и окончившаяся в Ипатьевском монастыре, как, неужели это не история, а только бледный и полузабытый сон? А Петр Великий, который один - целая всемирная история? А Екатерина II, поместившая Россию на порог Европы? А Александр, который привел вас в Париж, и (положа руку на сердце) разве вы не находите чего-то величественного в настоящем положении России, чего-то такого, что должно поразить будущего историка? Думаете ли, что он поставит нас вне Европы?

Хотя я лично сердечно привязан к императору, но я далеко не всем восторгаюсь, что вижу вокруг себя; как писатель - я раздражен, как человек с предрассудками - я оскорблен. Но клянусь вам честью, что ни за что на свете я не захотел бы переменить отечество, ни иметь другой истории, как историю наших предков, такую как нам Бог ее послал" <sup>42</sup>. Вот так откликнулся поэт на I-е философское письмо Чаадаева, где говорилось о "неподвижной дикости" русского народа и отсутствии его связи с предшественниками, о том, что Россия и русские находятся вне Европы и ее прогресса, что у них по-существу нет истории, так как все "пережитое" для них пропадает "безвозвратно".

Возражая Чаадаеву, Пушкин дает свою сжатую концепцию русской истории, выделяя в ней наиболее важные периоды. Во многом она близка исторической схеме Карамзина, которого Пушкин высоко ценил, говоря, что его Историю "наша словесность с гордостью может выставить перед Европою" <sup>43</sup>. Но для нас важно другое. Как и

Карамзин, определяя главные этапы русского исторического развития, часто связывая их с именами правителей государства, Пушкин выступал не только как историк, но и как писатель, как писатель, может быть, прежде всего. Ведь многие из обозначенных им периодов нашли отражение в его творчестве. Осмысление русской истории являлось для него предпосылкой ее художественного отображения. В этом отношении показателен его особый интерес к рубежу XVI и XVII вв., эпохе Петра I и времени Екатерины II, на которое приходится восстание Пугачева. Они дали пищу для его творчества больше всего. Это подтверждают трагедия "Борис Годунов", поэмы "Медный всадник" и "Полтава", повесть "Капитанская дочка" и другие его произведения. Однако есть все основания видеть в Пушкине не только поэта и писателя – знатока русской истории, но и ученого – исследователя, оставившего нам "Историю Пугачевского бунта", страницы "Истории Петра Великого" и целый ряд небольших исторических публикаций и заметок. Не будет преувеличения, если мы скажем, что все наследие Пушкина, и художественное, и научное, проникнуто исторической идеей.

Разумеется, Пушкина занимала не одна отечественная история, он был знаком не только с трудами русских историков (В.Н. Татищева, Н.М. Карамзина, М.П. Погодина, Н.А. Полевого, М.Т. Каченовского, а также Г.Ф. Миллера), но и с историческими исследованиями многих иностранных авторов, таких как Ф.М. Вольтер, А.Л. Шлецер, Ф. Гизо, О. Тьерри, Б.Г. Нибур, знал он и сочинения античных историков, в частности Геродота, Плутарха, Тита Ливия. Пушкин хорошо ориентировался в современной ему зарубежной историографии. "Я предпринял исследование французской революции, – писал он в 1831 году Е.М. Хитрово, – покорнейше прошу вас, если возможно, прислать мне Тьера и Минье. Оба эти сочинения запрещены" <sup>44</sup>. Сколь широки и многогранны были исторические интересы Пушкина показывает состав его собственной

библиотеки, около ста пятидесяти разнородных изданий по русской истории, а по иностранной – более двухсот.

Понимая большое значение исторических знаний для общества, приходящих к нему и через специальные исторические книги и через художественные произведения, Пушкин много раздумывал о типах и жанрах исторических книг. Наиболее подходящими ему казались следующие: учебные книги для детей с предельно простым и доступным хронологическим рассказом об истории без каких-либо ее комментариев; исторические сочинения типа летописи, обладающие такой же, как у Карамзина, живостью и красочностью, а также и некоторыми нравственными характеристиками; труды по истории с анализом и критикой источников и, наконец, исторические исследования с философским осмыслением развития истории (одним из создателей подобных работ по истории Пушкин считал Вольтера).

Выше упоминалось о небольших исторических публикациях и заметках Пушкина. Они тоже неотторжимы от его творческой деятельности и как историка и как писателя. Особое место среди них принадлежит историческим портретам М.В. Ломоносова, А.Н. Радищева, В.Н. Татищева. Помимо этих самостоятельных портретов, целый ряд исторических образов (Бориса Годунова, Петра I, Мазепы, Екатерины II, Пугачева и др.) предстает со страниц художественных произведений Пушкина. И те, и другие портреты находились в соответствии с осознанным стремлением писателя трудиться "над верным изображением лиц, времени, развитием исторических характеров и событий" <sup>45</sup>. Показательно в этом отношении, что целый ряд портретных зарисовок (Державина, Будри, А.Л. Давыдова, В.А. Дурова и др.), а также сведений о других исторических лицах (о Сперанском, Павле I, Александре I, Николае I, царских женах, декабристах), содержат рабочие записи Пушкина, что было связано с его замыслом написать не

только Автобиографию, но и "Историю Александрову". В отличие от Истории Петра I, последняя должна была иметь критический характер (написана "пером Курбского"). Намереваясь создать эту историю своего времени, Пушкин говорил: "Непременно должно описывать современные происшествия, чтобы могли на нас ссылаться" <sup>46</sup>. Такова еще одна грань его раздумий об истории.

Не одна заметка Пушкина была посвящена общим вопросам истории, в частности русской. Из них назовем "Об Истории Русского народа Полевого" и "Ключ к истории государства Российского", в которых он выступает ревностным приверженцем исторических взглядов Карамзина. "Историю русскую, — писал Пушкин в записке "О народном воспитании", — должно будет преподавать по Карамзину. История Государства Российского есть не только произведение великого писателя, но и подвиг честного человека" <sup>47</sup>.

Характерной особенностью отношения Пушкина к истории и историческим изысканиям было его исключительное внимание к источникам, к достоверности и точности используемых материалов, терпеливое и тщательное их изучение. Так, о своей работе над "Историей Пугачевского бунта" он писал: "Я прочитал со вниманием все что было напечатано о Пугачеве, и сверх того 12 толстых томов in folio разных рукописей, указов, донесений и проч." <sup>48</sup>.

Будучи верен своим словам: "Уважение к минувшему — вот черта, отделяющая образованность от дикости", — Пушкин с большой любовью относился к историческим памятникам как материальным, так и письменным. Насколько хорошо понимал он их огромное культурное значение и то, как важно их сберечь и не исказить исторического смысла, можно видеть из "Примечания о памятнике князю Пожарскому и гражданину Минину", "Родословной моего героя", "Истории села Горюхина".



Особенно ценил Пушкин исторические песни, летописи, проявлял большой интерес к "Слову о полку Игореве", видя в нем и памятник истории и памятник литературы. В отличие от тех, кто подвергал сомнению датировку "Слова...", он отмечал пронизывающий его "дух древности, под который нельзя подделаться" <sup>49</sup>.

С литературоведческой точки зрения существенно знать, что подразумевал Пушкин под историзмом художественной литературы, хотя его суждения по этому поводу были всего лишь конкретным проявлением свойственных ему представлений об историчности вообще. Отчасти этого вопроса мы уже коснулись выше, сказав о требовании Пушкина верно изображать лица, время, характеры и события. К этому можно добавить, что роман представлялся ему как "историческая эпоха, развитая на вымышленном повествовании" <sup>50</sup>. Совершенным романистом писателю представлялся Вальтер Скотт, который умел вживаться в прошлое. Понимая смысл и значение истории как науки, Пушкин в то же время высоко ценил и как бы параллельную ей поэтическую историю, историю, воплощенную в художественном слове. "История народа принадлежит поэту", – считал он, требуя весьма бережного и осторожного отношения к ней. Историческая правда была для Пушкина одним из основных критериев оценки литературных произведений. В рецензии на роман "Юрий Милославский", осуждая бледные произведения слабых подражателей Вальтера Скотта, переносящих свои привычки и впечатления в минувшие столетия, он с удовлетворением писал: "Г-н Загоскин точно переносит нас в 1612 год. Добрый наш народ, бояре, казаки, монахи, буйные шиши – все это угадано, все это действует, чувствует как должно было действовать, чувствовать в смутные времена Минина и Авраамия Палицына" <sup>51</sup>.

Историческую правдивость Пушкин видел прежде всего не "в строгом соблюдении костюма, красок, времени и места",

а в умении показать подлинную историческую жизнь со всеми ее противоречиями, умении вжиться в нее и раскрыть то главное, что характеризует ту или иную историческую эпоху. Именно это привлекло его в исторической драме М.П. Погодина "Марфа Посадница", в которой, как он писал, изображены "два великих лица" – "Иоанн, уже начертанный Карамзиным", и "Новгород, коего черты надлежало угадать". "Автор "Марфы Посадницы", – писал Пушкин, – имел целью развитие важнейшего исторического происшествия, падения Новгорода, решившего вопрос о единодержавии России... Драматический поэт, беспристрастный как судьба, должен был изобразить столько же искренно отпор погибающей вольности... Не он, не его политический образ мнений, не его тайное или явное пристрастие должно было говорить в трагедии, но люди минувших дней, умы их, предрассудки. Не его дело оправдывать, обвинять, подсказывать речи. Его дело воскресить минувший век во всей его истине" <sup>52</sup>. По мнению Пушкина, в целом это удалось Погодину. Требованиями в отношении "развития важнейшего исторического происшествия", предъявлявшимися к другим, он полностью руководствовался и сам при создании собственных произведений на исторические сюжеты. Всякие отклонения от них были для него неприемлемы. Так, недостаточно историческими казались ему ранние произведения А.А. Бестужева-Марлинского, в которых русский персонаж "говорит языком немецкой драмы", а происходящий в Ревеле поединок напоминает "турниры W. Scotta"<sup>53</sup>. Отклонение от историзма отмечал Пушкин и у И.И. Лажечникова, которому писал: "Может быть, в художественном отношении "Ледяной дом" и выше "Последнего Новика", но истина историческая в нем не соблюдена и это со временем, когда дело Волынского будет обнародовано, конечно, повредит вашему созданию..." <sup>54</sup>.

В представлении Пушкина об историзме как одно из его слагаемых входило и национальное свособразие. Он писал

К.Ф. Рылееву относительно его "Дум": "Национального русского нет в них ничего, кроме имен (исключая Ивана Сусанина – первую думу, по которой начал подразумевать в тебе истинный талант)" <sup>55</sup>. Подобные недочеты писатель замечал и в других произведениях, в частности в "Доне Жуане" Байрона, там, где он описывает Россию.

Конечно же, исторические представления и познания Пушкина нашли свое отражение в его творчестве, о чем уже упоминалось. Формы и виды этого отражения (прямого и косвенного) многообразны. Помимо исторических сюжетов, это, порой, и довольно неожиданные творческие импульсы, которые поэт получал от истории. Вот лишь некоторые из них. Читая "Лукрецию" Шекспира, Пушкин подумал, а что бы стало, если бы Лукреция дала пощечину Тарквинию и охладила его? Тогда Лукреция не зарезалась бы, Публикола не взбесилась бы, Брут не изгнал бы царей и тогда мир и история были бы другими. Эти мысли об использованном Шекспиром сюжете из истории древнего Рима и роли случайности в истории были причудливо претворены Пушкиным в "Графе Нулине". Хорошо известные слова из "Бориса Годунова": "Народ безмолвствует", по всей видимости, восходят к исторической сентенции Плутарха "Благоразумен тот, кто умеет молчать, когда говорить не нужно... Молчание сильнее всякой укоризны действует на людей, навлекших на себя презрение" <sup>56</sup>. Среди основных источников, на которые опирался Пушкин при создании "Бориса Годунова", по его собственным словам, были Карамзин и старые летописи. "Карамзину, – писал он, – следовал я в светлом развитии происшествий, в летописях старался угадать образ мыслей и язык тогдашнего времени" <sup>57</sup>. Гуляя по Екатерининскому парку, лицеист Пушкин не раз виделobelisk, напоминавший о победе русских войск во главе с П.А. Румянцевым над турками в 1770 году у Кагула. Юный поэт обратился к истории и "воспомянем упоенный" написал элегию "К Кагульскому памятнику"

(1819), в которой воспел "славный подвиг россиян" и "Задунайского великана" – Румянцева. А до этого та же тема прозвучала у него в "Воспоминании в Царском Селе" (1815). Оказавшись в Бессарабии, в 1822 году поэт побывал на берегах впадающего в Дунай Кагула, видел пушечное ядро, уцелевшее от битвы 1770 года. Под сильным впечатлением от этого он написал "Чугун кагульский, ты священен для русского, для друга славы" <sup>58</sup>. И так входила история в его жизнь и творчество. Отвлеченные знания как бы соединялись в сознании поэта с непосредственными и конкретными реалиями истории, материальными и, если так можно сказать, топографическими.

По следам живой истории шел Пушкин при создании целого ряда стихотворений, посвященных 1812 году, а точнее Отечественной войне ("Наполеон", "Воспоминание в Царском селе", "Бородинская годовщина", "Перед гробницею святой", "Полководец"). В полном соответствии с представлениями поэта об историзме и романе, развивающем в вымышленном повествовании историческую эпоху, находится одно из главных его произведений – "Евгений Онегин". И дело здесь не в одной только его насыщенности множеством исторических реалий, точной привязанности ко времени и многогранном правдивом описании быта, а прежде всего в том, что писал его Пушкин, как свидетельствует он сам, "отдаваясь течению жизни", как широкое художественное полотно, благодаря чему и пришел к воссозданию именно исторической эпохи. В какой-то мере "Евгений Онегин" может рассматриваться как художественно-историческая параллель к оставшейся так и ненаписанной им истории своего времени.

На этом мы оборвем рассмотрение отношения Пушкина к истории, хотя сказали далеко не все и не обо всем. Подобно истории, на протяжении всей жизни его очень занимали и другие гуманитарные науки: литературоведение и лингвистика, хотя таких слов в начале XIX в., кажется, и не

было, философия и народная словесность (фольклористика). Если говорить только о литературных интересах Пушкина, то определенное представление о них дают названия соответствующих его заметок и статей: "О прозе", "О причинах, замедливших ход нашей словесности", "О поэзии классической и романтической", "О народности в литературе", "О поэтическом слоге", "Об истории поэзии Шевырева", "Мнение М.А. Лобанова о духе словесности..." и др. Разного рода больших и малых работ о литературе у него десятки. Он писал о Баратынском, Жуковском, Гнедиче, Кюхельбекере, Фонвизине, Загоскине, Вяземском, Батюшкове, Грибоедове, Катенине, Крылове, Озерове, Гоголе, Языкове, а также Шекспире, Расине, Байроне, Гёте, Сталье, Вальтере Скотте, Андре Шенье, Гюго, Б. Констане, Макферсоне, Мольере, Мильтоне, Шатобриане и многих других русских и зарубежных писателях. Было у Пушкина намерение написать "Историю русской литературы", довольно подробный план которой сохранился.

О богатстве и истории русского языка Пушкин писал в статье "О предисловии г-на Лемонте к переводу басен И.А. Крылова". Множество самых различных суждений о языке разбросано в письмах и разных публикациях писателя. Его интересовал в первую очередь русский язык, его самобытность, словарный состав, грамматика, соотношение разговорного и литературного языков, словесные новации. Он участвовал в языковой полемике "шишковистов" и "карамзинистов", принадлежа к последним. Порой Пушкин и сам выступал как ученый-языковед, доискиваясь подлинного смысла некоторых старинных русских слов, таких, например, как "кабальный холоп" и "полный холоп", "житель" как наименование служилых людей и др. Из "Урядника" царя Алексея Михайловича он выписывает термины соколиной охоты: "помычки – ловчие крестьяне", "шалгач – мешок для живой птицы", "талонбасы – род барабана для пугания птиц" и др. Поэта интересовали русские слова французского

происхождения. В слиянии "книжного славянского языка" с языком "простонародным" виделось Пушкину одно из главных достоинств русского письменного языка, чему помог, по его мнению, М.В. Ломоносов.

Об отношении Пушкина к философии и интересе к ней свидетельствуют содержащиеся в его наследии суждения о философях (Ж.-Ж. Руссо, Вольтер, Дидро, Монтень, Спенсер, Гельвеций, Декарт и др.). Был он знаком и с трудами античных философов. Как и в иных случаях, философские познания не остались отчужденными от его творчества. На это указывает не только их опосредованное через собственные раздумья претворение в философской лирике, о чем уже говорилось, но и непосредственное обращение к собственно философским вопросам. Один только пример. В 1825 г. поэт написал стихотворение "Движение":

Движенья нет, сказал мудрец брадатый.  
Другой смолчал и стал пред ним ходить.  
Сильнее бы не мог он возразить;  
Хвалили все ответ замысловатый.  
Но, господа, забавный случай сей  
Другой пример на память мне приводит:  
Ведь каждый день пред нами солнце ходит,  
Однако ж прав упрямый Галилей.

Оставляя в стороне историю и источники этого стихотворения<sup>59</sup>, обратимся к его смыслу и содержанию. В нем говорится о давнем еще доаристотелевском споре двух древнегреческих философов: Зенона Элейского (мудрец брадатый) и Антисфена – киника из Афин (другой, смолчавший и ходивший), сторонника умозрения и сторонника опытного познания. Пушкин был на стороне второго. Его эпиграмматическое стихотворение явилось прямым откликом на возродившиеся на грани XVIII и XIX вв. на Западе и в России споры о "движении" между новыми

"умозрителями" и эмпириками. Но была и еще одна причина, побудившая Пушкина написать "Движение". Его волновала проблема познаваемости мира и действительности вообще. Не случайно одновременно с "Движением" поэтом были написаны еще две эпиграммы "Дружба" и "Мадригал", в которых на другом, правда, материале, показано случающееся в жизни несоответствие наименований явлений, казалось бы простых и ясных, их действительному смыслу и содержанию.

Свою существенную роль в творческой биографии Пушкина играла и народная словесность. Его живо интересовали пословицы, народные песни, сказки. Он записывал их тексты, готовил специальные публикации. Так, первым пунктом его "Плана истории русской литературы" были слова "Летописи, сказки, песни, пословицы". Он намеревался написать статью о русских песнях, свадебных и исторических (об Иване Грозном, Степане Разине, Петре I, Суворове). В народных песнях поэт видел отличительные черты нравов русского народа, что и отметил в "Путешествии из Москвы в Петербург".

Вполне отдавая себе отчет в том, каким кладезем является народное творчество для литературы, в 1824 г. Пушкин писал брату: "Вечером слушаю сказки – и вознаграждаю тем недостатки проклятого своего воспитания. Что за прелесть эти сказки! каждая есть поэма!"<sup>60</sup>. К изучению старинных песен и сказок призывал Пушкин писателей в статьях "Опровержение на критики" и «Возражение на статью "Атенея"». Этому призыву он постоянно следовал и сам, изучал народную словесность и использовал ее в своем творчестве. В "Отрывках из путешествия Онегина" и вариантах к "Медному всаднику" мы, например, встречаем услышанную поэтом где-то, скорее всего в деревне, поговорку "Щей горшок да сам большой", означающую – сыт и независим. Это только один из подобных случаев. Три пословицы ("Береги честь смолоду", "Незванный гость хуже татарина", "Мирская молва – морская волна") и шесть

отрывков из народных песен ("Сторона ль моя сторонушка...", "Ах, ты, девка, девка красная...", "Голова моя, головушка" и др.) вошли в качестве эпиграфов в "Капитанскую дочку". А в VIII главу повести оказался включен полный текст бурлацкой песни "Не шуми, мати зеленая дубровушка". Все это говорит о прекрасном знании Пушкиным русского фольклора, любви к нему и активном творческом освоении его богатств.

Особенно тесно связаны с народной словесностью сказки Пушкина. В «Предисловии ко 2-му изданию "Руслана и Людмилы"» он писал: "Но вот, что всего драгоценнее: Руслан наезжает в поле на побитую рать, видит богатырскую голову, под которою лежит мечь-кладенец; голова с ним разглагольствует, сражается... Живо помню, как все это бывало, я слушал от няньки моей..."<sup>61</sup>. Так входило в творчество поэта, говоря его же словами, "старинное наше песнопение".

Мы попытались, сколь можно коротко, в сущности пунктирно, обозначить контакты Пушкина с гуманитарными науками. Теперь обратимся к наукам естественным и точным, которые тоже првлекали его внимание, хотя, может быть, и не в такой степени.

В годы обучения Пушкин не проявил особого прилежания к точным и естественным наукам. В свидетельстве об окончании Лицея говорится о его "хороших", "весьма хороших" и "превосходных" успехах в гуманитарных науках, а относительно Географии, Статистики и Математики сказано только то, что он "занимался" ими. Однако взрослея, поэт начал понимать значение и цену более широких, нежели только гуманитарных, знаний. Слова геометрия и алгебра в его известных выражениях ("Вдохновение нужно поэзии, как и геометрия", "Поверил я алгеброй гармонию") появились не случайно, так же как и имя Галилея в стихотворении "Движение". В том же ряду свидетельств нарастания у поэта интереса к точным наукам



стоит и сделанный им для себя рисунок с изображением круга со вписанным в него квадратом, разделенным диагоналями на треугольники. Он сопроводил его замечанием, что из этой фигуры составлены все арабские и римские цифры. О постепенном росте знаний Пушкина из области естественных наук позволяет говорить и увеличение упоминаемых им в разных связях имен ученых-естествоиспытателей (Даламбера, Бюффона, Паскаля и др.). Немало книг научного содержания (по астрономии, топографии, статистике, медицине и особенно географии) приобретал Пушкин для своей библиотеки. Особенно его внимание к естественным наукам и технике возросло после того, как он основал журнал и обратился к публицистике. Конечно же, все это не могло не затронуть творческой жизни Пушкина.

О том, какого высокого уровня научного мышления достиг поэт к концу 1829 года, позволяют судить написанные им тогда стихи:

О, сколько нам открытий чудных  
Готовит просвещенья дух  
И опыт, [сын] ошибок трудных,  
И гений, [парадоксов] друг,  
[И случай, бог изобретатель] ...

Необычайно высоко ценивший этот оставшийся незаконченным отрывок С.И. Вавилов считал, что он "гениален по своей глубине и значению для ученого", свидетельствует о "понимании Пушкиным методов научного творчества" <sup>62</sup>. Пушкинское время было временем оживления и становления русской науки. Ею тогда интересовались и в свете. Именно это и отметил поэт в "Евгении Онегине":

Меж ними все рождало споры  
И к размышлению влекло:  
Племен минувших договоры,  
Плоды наук, добро и зло...

Беседы и споры Онегин с Ленским, как справедливо полагал М.П. Алексеев, могли вестись не только о практических сельскохозяйственных и научно-технических вопросах, но и о науке вообще, о ее значении и плодах, об их использовании в жизни. Все эти вопросы живо обсуждались в России на рубеже 20-30-х годов. Пушкин запечатлел в поэме свои чувства и свое время. П.К. Козловский оставил воспоминание, что в 30-е годы Пушкин читал "статьи о науках естественных"<sup>63</sup>.

От некоторых общих сведений о вхождении естественных и точных наук в жизнь и творчество Пушкина перейдем к отдельным конкретным моментам его сближения с ними.

Интерес к астрономии или, как бы теперь сказали, астрофизике Пушкин, как мы видели, обнаружил в стихотворении "Движение". Он не был ни разовым, ни случайным. В том же 1825 году, что и "Движение", поэт пишет стихи:

Под каким созвездием,  
Под какой планетой  
Ты родился, юноша?  
Ближнего Меркурия,  
Аль Сатурна дальнего,  
Марсовой, Кипридиной?

Эти строки показывают: поэт знал, что Меркурий ближе к Солнцу, чем Сатурн и, следовательно, был знаком с астрономией. Примечательно, что образ звездного неба привлекал его внимание не раз.

Не была чужда Пушкину также и физика, как и связанные с нею изобретения. В его произведениях можно встретить слова "электрическая сила", "гальванизм", "гальванизация". И хотя чаще он пользовался ими метафорически, однако прекрасно понимал их первичный

смысл, поскольку говорит, например, не только об "электрической силе", но и ее "отриц[ательных] частицах".

Много лет Пушкин был близко знаком с ученым-энциклопедистом П.Л. Шиллингом, изобретателем электрического телеграфа, действие которого он демонстрировал в 1832 году. По всей видимости, поэт присутствовал при этом. Нельзя исключить, что стихотворение "О, сколько нам открытий чудных..." было навеяно ему встречами и беседами с Шиллингом. В начале 1830 года вместе с этим ученым, знатоком восточных языков, и известным синологом монахом Накинфом Бичурным Пушкин хотел отправиться в научную экспедицию в Китай, но ему этого не разрешили. Путешествия и география в зрелые годы неотступно влекли его к себе.

Были у Пушкина и другие знакомые из научного мира, правда, не столь близкие, как Шиллинг. Это – крупный математик, академик М.В. Острогорский, внесший существенный вклад в область интегральных исчислений, и университетский профессор, физик Н.П. Щеглов, автор самого популярного и авторитетного в свое время в России курса "Общей физики". Последнего поэт недолюбливал, поскольку тот был еще и строгим цензором "Литературной газеты". Несмотря на это, он несомненно знал издававшийся Щегловым журнал "Указатель открытий по физике, химии, естественной истории и технологии" и его же научно-промышленную газету "Северный мурaveй".

Есть предположение, что Пушкин встречался в Казани с Н.И. Лобачевским, во всяком случае он знал о нем, так как не раз виделся и переписывался с его родственником офицером и литератором И.Е. Великопольским. Был среди знакомцев Пушкина и военный инженер А.И. Дельвиг, двоюродный брат поэта, и преподаватель геометрии в Петербургском артиллерийском училище В.К. Клодт. Общение со всеми этими лицами не могло проходить бесследно для поэта и,

конечно же, расширяло его научный кругозор, так или иначе сказывалось на его творчестве.

В "Сценах из рыцарских времен" (1835) инцидент философский камень алхимик Бертольд говорит своему соседу купцу Мартыну о том, что если камня не получится, то займется *perpetuum mobile*. Откуда Пушкину пришла мысль бывшую в черновике "квадратуру круга" заменить в окончательном варианте вечным двигателем? Как показал М.П. Алексеев, эта замена была обусловлена не только тем, что в начале XIX в. люди все еще продолжали мечтать о таком двигателе (например И.П. Кулибин), хотя к тому времени уже было известно, что его создать нельзя, о чем Пушкин, конечно, знал. Была еще одна причина. Имелся в виду изобретенный выдающимся физиком, академиком Б.С. Якоби электродвигатель (1834), который в немецкой петербургской газете был назван *Elektromagnetisches Perpetuum*, а в Журнале мануфактур и торговли "машинной для непрерывного движения". Находясь под сильным, не лишенным романтики, впечатлением от известий о новой машине будущего Пушкин и произвел замену. А то, что это впечатление было сильным, подтверждает зарисовка электродвигателя, которую Пушкин сделал на одном из черновых набросков к "Сценам...", приписав "*perpetuum mobile*".

Во многих работах о Пушкине говорится о VII строфе первой главы "Евгения Онегина", из которой мы узнаем, что герой поэмы, а значит и автор, читал труды английского экономиста Адама Смита. Меньше внимания привлекала XXXIII строфа седьмой главы, где говорится о несколько загадочных "философских таблицах". Разбирая эту строфу, М.П. Алексеев дает исчерпывающее истолкование этих слов. Речь идет о сравнительных статистических таблицах из книги Шарля Дюпена "О производительных и торговых силах Франции", которую поэт знал еще по французскому оригиналу (в 1831 г. она была переведена на русский язык).

Имя французского геометра, инженера и статистика Шарля Дюпена упоминается в черновых набросках к поэме. Таким образом, есть основания считать, что и статистика входила в круг научных познаний Пушкина.

В пушкинское время русская наука набирала силы и начала достигать существенных результатов. Одновременно с нею и благодаря ей в стране шла довольно интенсивная технизация и индустриализация жизни и быта. Уже тогда в русском обществе начались разногласия по поводу пользы и вреда технического прогресса. Пушкин, разумеется, живо реагировал на все происходящее. Его лексика пополняется новыми словами: "шоссе", "мосты чугунные", "Монгольфьеров шар", "пироскаф" (пароход), "пароход", "паровые корабли", "чугунные дороги". Прочитав в "Московском телеграфе" сообщение о том, что "англичане принялись за подземную дорогу... под Темзою" <sup>64</sup>, Пушкин ввел в упоминавшуюся XXXIII строфу "Евгения Онегина", посвященную будущему техническому прогрессу, строки:

Раздвинем горы, под водой  
Пророем дерзостные своды.

Связанные с техническими новшествами неологизмы пришли не только к Пушкину. Множество их можно встретить у Вяземского, Ф.Н. Глинки, А.И. Полежаева, Баратынского и др. Даже журналы в 20-30-е годы называли "Московский телеграф" и "Телескоп". Так что острое внимание Пушкина к научно-техническим материальным переменам в жизни России находилось в русле тех проблем, которые волновали всех. Он был овеян духом времени. Приветствуя в целом грядущие технические улучшения, поэт не был свободен от некоторого скепсиса и не даром иронизировал, надеясь на их осуществление лишь "лет через пятьсот".

Особенно много было споров относительно дорог, обычных и железных. Первым поэт посвятил не одну строку и

не одно произведение (стихотворения "Телега жизни", "Дорожные жалобы", глава "Шоссе" в "Путешествии из Москвы в Петербург", ряд строф в седьмой главе "Евгения Онегина"). О них мы знаем больше, чем о его отношении к строительству дорог железных. Были у последних и горячие сторонники и не менее горячие противники. Среди них особенно выделялись два знакомых Пушкина – открывший дискуссию Н.П. Щеглов, убежденный защитник строительства "металлических дорог", автор статьи "О железных дорогах и преимуществах их над обыкновенными дорогами и каналами" (1830), и Н.И. Тарасенко–Отрешков, решительный противник, написавший статью "Об устройстве железных дорог в России" (1835). Пушкин в этом длительном споре был на стороне Щеглова, которого к 1835 году уже не было в живых (он умер от холеры в 1831 г.). В ноябре 1836 года, незадолго до дуэли, получив для "Современника" направленную против Тарасенко–Отрешкова статью М.С. Волкова, военного инженера и полковника, Пушкин писал переславшему ему эту статью В.Ф. Одоевскому: "Статья Волкова писана живо, остро. Отрешков отделан очень смешно; но не должно забывать, что противу железных дорог многие из государственного совета... Я бы желал, чтобы статья была напечатана особо или в другом журнале; тогда бы мы представили о ней выгодный отчет с обильными выписками". Сказав в том же письме, что он "не против железных дорог", Пушкин высказал некоторые критические замечания о проекте строительства, задумался над тем, о чем никто из инженеров не подумал. "Некоторые возражения против проекта неоспоримы, – писал он. – Например о заносе снега. Для сего должна быть выдумана новая машина, sine qua pop. о высылке народа или найме работников для сметания снега и нечего думать; это глупость" <sup>65</sup>. Здесь Пушкин выступил техническим провидцем, о снегоочистителе в его время среди инженеров речи не было и в помине.

Таковы некоторые сведения о его отношении к порожденному наукой техническому прогрессу.

Прежде чем завершить наше беглое ознакомление с тем, как относился Пушкин к науке, остановимся еще на заслуживающих внимания научных статьях, которые готовились им для "Современника". Считается, что из 8 вышедших томов журнала, 5 были целиком подготовлены самим Пушкиным, однако и в оставшиеся три вошла значительная часть из уже подготовленных им материалов. В какой-то мере состав научных статей "Современника" можно рассматривать и как показатель научных интересов его издателя, хотя, конечно же, далеко не всегда находились нужные авторы и не все пропускала цензура (не были разрешены к печати, например, статья Пушкина "Радищев" и "Записка о новой и древней России" Карамзина). И все же научные публикации "Современника" говорят о многом. Вот названия некоторых из них: "О сочинениях Георгия Конисского", "О движении журнальной литературы в 1834-1835 гг.", "Разбор парижского математического журнала", "Российская Академия", "Мифология вотяков и черемисов", "О вражде к просвещению, замечаемой в новейшей литературе", "Разбор книги Статистическое описание Нахичеванской Провинции", "О надежде" (по теории вероятности), "Государственная внешняя торговля 1835 года", "Прогулка за Балканом", "Смерть царя Бориса Годунова", "Отрывок из рукописи Карамзина". Напомним, это лишь выборка названий научных статей из 5 первых книг "Современника". Их авторы пишут о математике, мифологии, истории, статистике, экономике, географии. Статьи посвящены защите науки, истории религиозной жизни, истории Российской Академии и многим другим вопросам.

Конечно, теперь это может показаться и не так много, возможности Пушкина были ограничены. Однако научные интересы его как редактора и издателя журнала были неизмеримо шире. Князь П.Б. Козловский, чью эрудицию

поэт очень ценил, после его кончины вспоминал: "Когда незабвенный издатель "Современника" убеждал меня быть сотрудником в этом журнале, я представил ему ... сколько сухие статьи мои, по моему мнению, должны были казаться неуместными в периодических листах одной русской литературе посвященных. Не так думал Пушкин..."<sup>66</sup>. Он действительно думал иначе, поскольку опубликовал в I и II томах "Современника" две названных выше специальных математических статьи П.Б. Козловского и заказал третью "Краткое начертание теории паровых машин", которая появилась уже без него в 1837 году в VII томе.

Пушкин середины 30-х годов активно стремился к популяризации наук, причем не посредством одних лишь переводных работ. Он хотел печатать в своем журнале самостоятельные труды русских авторов и тем самым способствовать развитию в России науки и просвещения, которые представлялись ему чем-то единым и общим. В этом отношении особенно показательна опубликованная во II томе журнала статья В.Ф. Одоевского "О вражде к просвещению, замечаемой в новейшей литературе", название для которой Пушкин придумал сам. Она была очень актуальна в свое время. В ней резко осуждались отвергавшие просвещение и науку публикации, звучавшие в них похвалы ложной простоте и былому невежеству, заявления о вреде паровых машин, насмешки над первыми робкими шагами отечественной агрономии. Пушкин разделял смысл и содержание статьи Одоевского, он верил, что наука сможет сослужить человеку добрую службу, хотя, конечно, уже и понимал, что не все плоды ее могут оказаться полезны людям.

\* \* \*

Итак, мы попытались поставить и в какой-то мере рассмотреть вопрос о связях литературы с наукой, обозначить



общее и различное в деятельности писателей и ученых, выяснить возможные пути воздействия науки на художественную словесность и, наконец, на примере одного писателя показать, сколь значительным и многообразным, порой, бывает такое воздействие. Этим писателем оказался Пушкин. В конспективном обзоре разного рода сведений, характеризующих его отношение к науке и обращение к ней в своей литературной деятельности, конечно же многое отсутствует. Нет в нем необходимого культурно-исторического фона, не обозначены четко все, если так можно сказать, научные связи Пушкина, отсутствуют многие детали, проливающие свет на его отношения с учеными. Но мы и не стремились к всестороннему историко-литературному освещению темы. Краткий обзор имел лишь вспомогательную цель, а именно : на примере одного крупного писателя показать, как важно, порой, бывает выяснить связи этого писателя с наукой для более глубокой и обстоятельной интерпретации его творчества. Думается, обзор убеждает в этом.

Отношение писателя, а иногда и целых групп писателей, к науке, творческие связи с нею, если они имеют место, нередко во многом определяют весь литературный путь того или иного из них и придают особый характер созданным ими произведениям. Все это и обязывает литературовсда не упускать из вида эту сторону жизни и деятельности художников слова при изучении их наследия.

Исходя из всего сказанного выше, видимо, можно наметить ряд основных направлений, по которым идет воздействие науки на литературу. Прежде всего это периодически происходящие общие перемены в научном мировоззрении человечества, с неизбежностью сказывающиеся на литературе. Другие направления: художественное раскрытие собственно научных проблем, изображение людей науки (их духовного мира, психологии, этики), показа роли науки в жизни общества, опирающееся на достижения науки

фантастическое видение писателями настоящего и будущего цивилизации и, наконец, возможные косвенные влияния науки на литературное творчество в ходе взаимодействия отдельных элементов общей культуры. Очевидно, они, эти направления, и должны оказаться в центре соответствующих исследований.

Специального изучения заслуживает, как нам думается, вопрос о соотношении художественного и научного мышления, споры по которому начались очень давно, но пока еще не окончились. Не вдаваясь в подробности истории полемики о совместимости поэзии с точными науками в прошлом (о ней отчасти говорилось) заметим, что она продолжилась и в наше время. В 1959 году английский писатель и ученый-физик Чарльз Перси Сноу выступил с лекцией "Две культуры и научная революция", которая была опубликована в ряде стран. В ней утверждалось параллельное существование двух независимых культур: научно-технической и гуманитарной (литературной), которые разделяют общество на две полярные, враждебные и не понимающие друг друга группы ("литературных интеллектуалов" и ученых, главным образом физиков). В целом Сноу, конечно, был не прав. Доля истины состояла лишь в том, что среди ученых встречаются люди, глухие к литературе, музыке и искусству, а среди писателей есть такие, кого мало интересует наука. Публикация Сноу вызвала массу откликов "за" и "против". Почти одновременно с зарубежной дискуссией во многом аналогичные споры о "лириках и физиках" начались и у нас. Особенно интенсивно дебаты велись в 60-е годы (на страницах "Комсомольской правды", "Литературной газеты", "Вопросов литературы"). Не исчерпали они себя совсем и по сей день. Во многом близкие друг другу эти дискуссии имели и определенные различия. Если западные ученые, касаясь вопросов науки, ее места и роли в современной культурной жизни, часто писали о "кризисе разума", то некоторые представители советской

науки солидаризировались со Сноу, поддавшись эйфории от успехов техницизма. Некоторые, но далеко не все. Большая часть писателей, да и многие ученые думали иначе <sup>67</sup>. Подавляющая часть участников дискуссий, по крайней мере советских, склонилась к тому, что между литературой и наукой непреодолимой стены нет. Как показывает исторический опыт, они взаимосвязаны и взаимодействуют друг с другом.

Разумеется, степень воздействия науки на развитие и творческую деятельность писателей бывает очень различна, от нулевой до весьма значительной. Обычно, чем крупнее талант, тем выше эта степень. Таких писателей, как Шекспир, Гёте, Шиллер, В. Скотт, Гюго, Бальзак, Золя, Пушкин, Достоевский, Тургенев, Толстой, Мицкевич, Сенкевич, Прус, Коллар, Чех, Ирасек, Чапек, Шеноа и т.д. и т.д. (всех не перечить) без учета их контактов с наукой полноценно и всесторонне изучить просто нельзя. Одних из названных, и не названных, писателей характеризуют широкие научные интересы, включающие в себя как гуманитарные дисциплины, так и все естествознание, других привлекают к себе прежде всего история и философия или же филология, а третьих – лишь отдельные фрагменты знаний, необходимые для создания какого-то произведения или же его части, а иногда даже для обрисовки характерных черт только одного героя. Это и обуславливает большее или меньшее внимание исследователя к научным интересам изучаемого им писателя, равно как и избрание ученым-литературоведом жанра работы, если эта тема рассматривается не в общем контексте творческой биографии, а специально. Содействовать активизации изучения связей литературы с наукой и составляло смысл этой главы. В меру сил мы попытались обозначить некоторые актуальные аспекты такого изучения и наметить возможные подходы к рассмотрению воздействия разных наук на творческую деятельность писателей.

---



---

## НЕКОТОРЫЕ МЫСЛИ В ЗАКЛЮЧЕНИЕ

С большей или меньшей полнотой, не всегда, может быть, следуя какому-то строгому плану изложения, мы затронули выше лишь часть вопросов, связанных с проблемой изучения воздействия на литературу искусств и наук. При этом руководящим познавательным принципом было рассмотрение литературы как одного из элементов всей большой системы духовной культуры, находящегося в постоянном взаимодействии с другими составляющими ее элементами, какими и являются все виды искусств и отдельные науки. Однако, в книге говорилось лишь о тех из них, воздействие которых на литературу прослеживается на протяжении веков. "Молодые" науки (кибернетика, геновая инженерия, электроника, аэрология, экология и др.) и искусства остались за ее пределами. Отчасти причина этого в том, что взаимодействие литературы с ними, вернее их воздействие на нее, еще не стало чем-то определенным и устойчивым, дающим достаточный материал для обобщения. Другая причина – если не полное, то почти полное отсутствие научных работ об этом, что можно понять, поскольку речь идет о современных, движущихся и постоянно меняющихся явлениях. Тем не менее о кинематографе, телевидении и радио, в той мере, в какой они относятся к искусствам, хотя бы коротко, сказать, видимо, надо.

Художественная кинематография и телевидение – сравнительно молодые виды синтетических искусств, но и они, особенно кино, уже воздействуют на литературу. С кино

связано появление таких жанров, как киносценарий, киноновелла, киноповесть, кинороман, которые порой существуют автономно. Естественно, что авторы всех этих произведений считаются с требованиями кино (учитывают метраж, последовательность кадров, их выразительно-контрастный монтаж, наплывы, режиссерские и операторские решения, дают описания исторической обстановки, реалий и т.д.). Будучи одной из основ кино, литература, по мере его развития, сама начала испытывать влияние художественной кинематографии даже и в произведениях, не относящихся к ней. "Когда я сочинял свою книгу "Сорок четвертый", – замечает польский писатель З. Залуский, – перед глазами у меня стоял некий обобщенный образ современного панно, единство которого создается сочетанием отдельных кусочков творческого материала. Но, конечно, более всего очевидны в повести приметы языка кино – параллельного монтажа маленьких сцен" <sup>1</sup>. Помимо приемов монтажа, влияние кино на прозу и поэзию проявляется и в кинематографическом видении действительности, в быстрой смене изображений, в лаконизме их языка, в использовании техники коллажа, "киноглаза" (термин Дзиги Вертова) и т.д.

Телевидение моложе кинематографии. Оно заняло значительное место в культурной жизни людей в сущности лишь несколько десятилетий назад. Его художественный опыт еще не стал достоянием истории, но и он начал влиять на литературу. Однако, делать какие-либо обобщения, касающиеся влияния телевидения, еще рано. Можно только сказать, что оно имеет много общего с кино (наряду с киноновеллой появилась теленовелла). О специфике телевизионного влияния на литературу в свое время позволит сказать историческая дистанция.

Что же касается радио, которое, как и кинематограф, значительно старше телевидения, то насчитывающие уже много десятилетий художественные передачи также оказали свое воздействие на литературную жизнь. В результате

связанных с радиопередачами потребностей возникла специальная радиолитература, рассчитанная на одно только лишь слуховое восприятие. В каких-то моментах влияние радио на литературное творчество может быть сравнимо с театром, в каких-то – с кинематографом. Основные типы литературных произведений для радио – это специальные радиопьесы, инсценировки романов, повестей и рассказов, приспособленные исключительно для художественного чтения сочинения прозаиков и поэтов. Подобно "кинороману" или "киноповести", специально написанные для радио художественные произведения обладают известной автономностью.

Но вернемся к основному содержанию книги. Как нам кажется, рассмотрение некоторых конкретных случаев соприкосновения и связей словесных образов с образами других искусств, а также с научными идеями, подтверждает правомерность высказанных выше предварительных общих соображений о подходе к их изучению. На основании приведенных примеров можно также сделать заключение и о том, что значение, следствия и результаты взаимодействия литературы и смежных областей культуры, порою, весьма существенны для понимания литературных произведений. Они заслуживают самого пристального внимания и изучения. Конечно, при этом не следует забывать, что идущие от иных искусств и наук в литературу импульсы не первичны по своей природе и как бы дополняют собою все то, чем писатели вдохновляются в действительности и что берут от нее. Правда, и искусства, и науки в какой-то мере тоже могут рассматриваться как некая творимая людьми объективная реальность. Поэтому литературные произведения, возникшие под воздействием искусства или науки, по существу ничем не отличаются от других и подчинены тем же, что и все они, законам. Однако, это не лишает их особенностей, обусловленных генетической связью с тем или иным искусством, с той или иной наукой.

Как уже отмечалось, наши знания о природе и характере воздействия зрительных и звуковых образов, равно как и идущих от науки истин и сведений, на литературу невелики. Работа по накоплению недостающих знаний, неизбежно связанная с сопоставлением произведений литературы с произведениями искусства и науки, как можно думать, в своем развитии приведет к возникновению особого ответвления сравнительного литературоведения, основной задачей которого будет сравнительное изучение литературы в ее связях с другими областями культуры, выявление типологических общностей и творческих контактов между ними. Однако, в ходе такого рода изучения неизбежно будут возникать задачи, связанные со спецификой предмета, качественным различием знаковых систем словесного и других искусств, а также наук. Все они имеют свои особые средства проявления: образное слово у писателя, краски у живописца, линия у графика, выразительные пластические объемы у скульптора, звук у музыканта, интонационно окрашенное слово в сочетании с мимикой и движением – у актера, наконец, интерпретирующие идеи слова, чертежи, схемы, таблицы и формулы – у представителей науки. Так или иначе, чтобы двигаться вперед, изучение взаимодействия литературы и остальных компонентов культуры, хотя оно и сложно, следует начинать как в специальных работах, так и в процессе изучения истории отдельных литератур. Целесообразность его нам и хотелось обосновать.

Выше главным образом говорилось о бинарных связях (литература–живопись, литература–музыка, литература–история и т.д.). Но это наиболее простые случаи связей литературы с окружающим ее художественным и научным миром, которые в "чистом" виде встечаются далеко не всегда. Нередко литературные произведения характеризуются не какой-то одной из возможных связей, а их множеством, одновременным сочетанием с рядом искусств. Вспомним в этой связи, например, рассказ "Невеста" Чехова, где

домашняя игра на скрипке и картина с изображением нагой дамы использованы Чеховым для обрисовки жениха Нади. Как непримиримая противоположность выступают представители двух искусств (художник Фабий и музыкант Муций) в "Песне торжествующей любви" Тургенева. Часто в творчестве того или иного писателя причудливо преломляются влияния самых разных искусств, что можно, например, наблюдать у Державина, Пушкина, Толстого и многих других. Есть и множество иных сложных случаев связей, когда на творчество поэтов и прозаиков одновременно влияют не только другие искусства, но и литература. Так, на стихотворении Грибоедова "Телешовой" одновременно сказались тройное влияние : поэзии (Пушкин), музыки (Шольц) и танца (Телешева). Как можно предполагать, и стихотворение Блока "Демон" связано не только с Врубелем, но и с Лермонтовым. А бывает и так, что писателя, помимо литературы, интересует все : живопись, скульптура, архитектура, музыка, театр, танцы и самые разные науки, или же, по крайней мере, многое из этого перечня. И все это так или иначе получает отражение в его творчестве. Таковы у нас Пушкин, Гончаров, Тургенев, Л.Н. Толстой и другие. В "Обрыве" Гончарова, например, присутствует музыка, живопись, скульптура, наука и ряд литературных реминисценций. Свое сочетание идущих из смежных областей культуры и от самой литературы влияний показательно для "Отцов и детей" Тургенева, свое – для "Войны и мира" Толстого.

Рассмотрение связей литературы со всей художественной культурой и науками обогатит науку новыми данными, которые позволят более широко и правильно взглянуть на целый ряд литературных явлений, сделает представления о них более точными и полными. Разработка поставленных в книге вопросов откроет перед литературоведением новые горизонты. Факты убеждают в сопричастности воздействия искусств на литературу с влияниями научными и собственно



литературными, а это приводит к мысли о целесообразности комплексного изучения всех видов контактов литературы со смежными областями культуры в рамках сравнительного литературоведения.

Такого рода работа потребует новых методических приемов изучения. В целом методика аналитического рассмотрения влияния искусств и наук на литературное творчество, как и всякая методика, будет вырабатываться в процессе накопления практического опыта в освоении и осмыслении нового материала. Но и теперь все же можно высказать об этом некоторые соображения.

В ходе изучения литературных связей выработалась классификация их основных форм (заимствование, подражание, адаптация и т.д.). Не считая возможной и необходимой исчерпывающую классификацию литературных связей, следует, однако, признать, что она как-то помогает ориентироваться в безбрежном море фактов литературных взаимодействий. Нужна ли какая-то систематизация связей литературы с наукой и искусствами? Думается, нужна, особенно для влияний, наблюдаемых часто. Даже из приведенных отдельных примеров видно, что материал, почерпнутый литературой из других областей культуры, может использоваться писателем при создании художественных деталей произведения как его главная тема, как основание для эстетических раздумий, как источник для верного художественного освещения истории творческих исканий или же жизни и деятельности людей науки и искусства, как исходные моменты для художественных решений и т.д.

Разделы книги о пространственных искусствах, музыке, театре и науках содержат множество примеров их воздействия на литературу. Они были необходимы если не для решения вопросов, то хотя бы для их постановки, с чего, собственно, и начинается всякое научное осмысление тех или иных фактов и явлений. Возможно, примеры могли быть

более удачными и выразительными, более типичными, но это не коллекция фактов ради фактов. В своей совокупности они являются тем исходным материалом, который, как думается, дает общее изначальное представление о том, что и как надлежит изучать в ходе литературоведческого анализа. Ряд конкретных соображений обо всем этом, в том числе и методического порядка, уже были высказаны и нет необходимости к ним возвращаться. Дополним их лишь некоторыми мыслями, касающимися искусств, которые особенно близки литературе.

Связи литературы с изобразительным искусством и музыкой внешне имеют немало общего. Поэты и писатели нередко обращаются к ним для решения частных художественных задач, нередко темы изобразительного искусства и музыки занимают центральное место в их произведениях, как и сама жизнь, как и творческие поиски художников и музыкантов. Однако, в силу специфических особенностей разных искусств влияние их на литературу (художественное претворение в слове идущих от них творческих импульсов) во многом не одинаковы. Влияния изобразительных искусств, например, могут проявляться в виде транспозиции визуальных образов, в их условном "переводе" с языка живописи, графики или скульптуры на язык художественного слова. Такой "перевод" в принципе, с учетом специфики художественных средств, возможен, т.к. литература, подобно названным искусствам, изображает явления жизни непосредственно, прямо, чего нельзя сказать о музыке, передающей главным образом порожденное этими явлениями эмоциональное состояние. Поэтому для связей литературы с музыкой характерна ассоциативность, возникновение литературных представлений на основе музыкальных, которые точно словами передать быть не могут. Влияние музыки на словесное произведение более скрыто от исследователей, оно может сказываться на психологической характеристике героев, на воспроизведении

впечатлений от картин природы, на эмоциональной атмосфере романа, повести или поэмы. Одной из форм связи музыки с литературой является ритмико-мелодическое построение поэтических произведений. Напомним, например, что Глинка познакомил Пушкина с грузинской музыкальной темой, после чего возникло стихотворение "Не пой красавица при мне ...". Есть и другие различия в характере связей литературы с изобразительным искусством с одной стороны, и музыкой – с другой. Если стремления художников раскрыть свое эстетическое отношение к действительности реализуется в статических конкретно-чувственных образах, то у композиторов и музыкантов – в динамических. Последнее показательно также и для искусства танца. Как видим, существенным критерием для первичной ориентировочной классификации форм связей литературы с другими искусствами могут стать специфические свойства последних, их "изобразительный" язык. Создав такую примерную "родовую" классификацию, можно будет перейти к "видовой". Таковы отдельные мысли о классификации.

К методическим вопросам, связанным с изучением воздействия разных искусств на литературу, относится выбор объектов исследования, сферы приложения сил. Думается, что, помимо выявления всех видов таких воздействий в ходе любой литературоведческой работы, в первую очередь подлежат изучению те писатели, чье творчество нельзя правильно понять в отрыве от всех остальных искусств. Таковы, например, Пушкин, Апухтин, Блок, Брюсов, Паустовский, Пришвин, Коллар, Неруда, Врхлицкий, Стафф, Ивашкевич, Крлежа, Незвал и многие другие. О связях каждого из них с разными искусствами может быть написана интереснейшая монография. Первоочередными объектами изучения могут быть и отдельные произведения, пронизанные влияниями искусств, в частности, такие, как "Портрет" Гоголя или "Слепой музыкант" Короленко, роман "Выкуп" (о художнике А. Славичке) Анны Марии

Тильшовой, новелла "Янко музыкант" Сенкевича. Специального исследования заслуживает воздействие на литературу творчества великих музыкантов и художников, например, Шопена (о нем, как отмечалось, писали Норвид, Конопницкая, Стафф, Ивашкевич, Еже Брошкевич, а также – Фет, Махар, Пастернак, Рылский, Ахмадулина и др.) или Сметаны (о нем писали Врхлицкий, Галас, Бронислав), Манеса (о нем писали Ванчура, Тильшова, Кожик, Галас, Я. Беднарж, Л. Стеглик) или Алеша (о нем писали Врхлицкий, Сладек, Гельнер, Безруч, Сейферт, Незвал, Л. Стеглик и др.). Стоит попытаться ответить и на такие вопросы, почему в польской поэзии столь популярен скульптурный образ Нике (Стафф, Слонимский, М. Павликовская–Ясножевская), а в русской – образы Венеры (Пушкин, П. Бутурлин, Фет, Маяковский и др.) и рафаэлевской мадонны (Жуковский, Пушкин, Лермонтов, А.К. Толстой, Брюсов и др.). По мере изучения этих и других вопросов постепенно появятся предпосылки для обобщающих трудов о влиянии искусств на развитие отдельных национальных литератур, формирование в них художественных направлений (романтизма, реализма, символизма). Они несомненно позволят внести коррективы в освещение истории литератур, их внутренних и внешних связей с художественной культурой. Очень важно при изучении таких связей исходить из особенностей литературы, не допускать наделения ее не свойственными ей качествами, присущими изобразительным искусствам и музыке.

В процессе изучения литературоведами связей литературы с другими областями культуры нужна четкая специализация работ. Конечно, могут изучаться не только влияния на литературу, но и ее воздействия на разные искусства и науки. Однако это уже скорее дело искусствоведов, историков культуры и науки, философов. Об этом невольно думаешь, закомаясь с двумя книгами, подготовленными в Одесском университете<sup>2</sup>. Их авторы –

литературоведы, а направленность не вполне литературоведческая. Так, например, статья "А. Ирасек и А. Кашпар" не расширяет знаний о классике чешской литературы, хотя и знакомит с деятельностью его иллюстратора. Не всегда приводится в названных сборниках различие между типологическими соответствиями литературы и искусства с одной стороны, и общностями, возникшими в результате контактов – с другой. Об этом общепринятом методическом подходе к рассмотрению близких и родственных явлений в художественной литературе тоже не следует забывать. Заметим еще, что сама по себе общая констатация типологических соответствий в литературе и искусстве, если она не проясняет и не углубляет наши представления о каких-то литературных явлениях, мало оправдана с точки зрения литературоведения.

Касаясь влияния на литературу других искусств, Б.Г. Рейзов писал: "Это сотрудничество в самых различных формах, существовавшее от начала времен, заставляет признать, что для более полного постижения любого искусства надо расширить сферу наблюдений и выходить далеко за пределы одной специальности (важно только, чтобы при этом не исчезла методологическая, дифференцирующая и обобщающая мысль)"<sup>3</sup>. Такова еще одна общая методологическая посылка, которая может быть полезна при изучении литературы в ее связях со всей художественной культурой и миром знаний. Да, чтобы обогатить свою науку и сделать новый шаг в ней, литературоведам надо смелее выходить за пределы своей специальности, однако литературоведение при этом должно оставаться литературоведением, исходящим из своих специфических задач и требований, своих качественных и количественных критериев. В этом видится главный залог успешного изучения взаимодействия литератур в сложной системе всей духовной культуры.

В одной из последних статей М.П. Алексеева, которая вышла уже после его кончины, говорится о том, что "взаимодействие литературы с другими видами искусства, с живописью или музыкой, подлежит обязательному научному изучению". При этом он подчеркивал, что пока и у нас, и во всем мире "много делается в этой области ощупью, с ошибками и недостаточной интенсивностью" <sup>4</sup>. Эти высказывания одного из крупнейших литературоведов нашего времени, чей вклад в разработку темы "Литература среди искусств и наук" особенно велик, – завет для тех, кто будет заниматься ею в будущем.


Закончим книгу словами Паустовского: "Есть неоспоримые истины, но они часто лежат втуне, никак не отзываясь на человеческой деятельности из-за нашей лени или невежества.

Одна из таких неоспоримых истин относится к писательскому мастерству, особенно к работе прозаиков. Она заключается в том, что знание всех соседних областей искусства – поэзии, живописи, архитектуры, скульптуры и музыки – необыкновенно обогащает внутренний мир прозаика и придает особую выразительность его прозе. Она наполняется светом и красками живописи, свежестью слов, свойственных поэзии, соразмерностью архитектуры, выпуклостью и ясностью линий скульптуры и ритмом и мелодичностью музыки" <sup>5</sup>. Эти слова справедливы не только по отношению к прозе, но и ко всему литературному творчеству. Правда, они могут быть дополнены: писателя обогащают не одни лишь искусства, но также и науки. А если это так, то современное литературоведение должно в полной мере учитывать "неоспоримую истину", что литература живет и развивается в контексте всей культуры, является ее органичной частью, что она никак не изолирована от окружающих ее искусств и наук, с которыми находится в постоянном активном взаимодействии. Наверно не все, о чем идет речь в работе, освещено с равной полнотой и

желательной определенностью. Однако, попытка обобщенного рассмотрения темы воздействия искусств и наук на литературу все же, думается, не оставляет сомнений в ее безусловной важности и актуальности. И последнее. Автор будет рад, если эта книга найдет своего читателя, вызовет у него интерес и, может быть, побудит к дальнейшей разработке затронутых в ней вопросов.



---



---

## Примечания

### Вводные замечания

---

- <sup>1</sup> Павловский Е.Н. Поэзия, наука и ученые. М.-Л., 1958; Формулы и образы. М., 1964; Содружество наук и тайны творчества. М., 1968; Художественное восприятие. Л., 1971; Мейлах Б.С. На рубеже науки и искусства. Л., 1971; Художественное и научное творчество. Л., 1972; Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. М., 1975; Творческий процесс и художественное восприятие. Л., 1978; Взаимодействие и синтез искусств. Л., 1978; Взаимодействие наук при изучении литературы. Л., 1981; Русская литература и зарубежное искусство. Л., 1988; и др.
- <sup>2</sup> Пигарев К.В. Русская литература и изобразительное искусство (XVIII - первая четверть XIX века). М., 1966. С. 13.
- <sup>3</sup> Гегель Г.В.Ф. Эстетика. Т. 1. М., 1968. С. 88 (курсив автора).
- <sup>4</sup> Амброс А.В. Границы музыки и поэзии. М., 1889. С. 143 (курсив автора).
- <sup>5</sup> Гегель Г.В.Ф. Эстетика. Т. 1. С. 13.
- <sup>6</sup> Толстой Л.Н. Сочинения. Т. XXXII. СПб., 1912. С. 63.
- <sup>7</sup> Там же.
- <sup>8</sup> Там же. С. 254.
- <sup>9</sup> Шуман Р. Избранные статьи о музыке. М., 1956. С. 273.
- <sup>10</sup> Стендаль. Собр. соч. Т. IX. М., 1959. С. 315.
- <sup>11</sup> Цит по кн.: Ямпольский П. Николо Паганини. М., 1961. С. 163.
- <sup>12</sup> Цит по : Советская музыка. 1959. № 2. С. 86.
- <sup>13</sup> Толстой Л.Н. Полн. собр. соч. М., 1928-1955. Т. 48. С. 67.
- <sup>14</sup> Подробнее см. : Шабоук С. Искусство, система, отражение. М., 1976. С. 5-51.



- 
- 15 *Аристотель*. Поэтика. М., 1957. С.127.
  - 16 *Гёте И.В.* Философские произведения. М., 1964. С. 444.
  - 17 Русские писатели о литературном труде. Т. 2. Л., 1955. С. 713.
  - 18 *Одоевский В.Ф.* О литературе и искусстве. М.,1982. С.30, 89, 81.
  - 19 *Толстой Л.Н.* Сочинения. Т.ХХII.СПб., 1912. С.242.

**Художественное слово  
и пространственные искусства**

- 1 *Гёте И.В.* Собр. соч. Т. X. М., 1980. С.41
- 2 *Бушмин А.С.* Преемственность и развитие литературы. Л., 1975. С.40.
- 3 *Бахтин М.М.* Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 10 (разрядка автора).
- 4 *Ломоносов М.В.* Полн. собр. соч. Т. 6. М.-Л., 1952. С.369.
- 5 *Карамзин Н.М.* Соч. Т. 8. СПб., 1834. С.222.
- 6 См.: *Батюшков К.Н.* Избранные сочинения. М., 1986. С.252, 302.
- 7 *Батюшков К.Н.* Опыты в стихах и прозе. М., 1977. С.94.
- 8 *Эфрос А.* Рисунки поэта. М., 1933. С. 94.
- 9 *Крамской И.И.* Письма. М., 1937. Т. 2. С. 73.
- 10 Русские писатели о литературном труде. Л., 1954. С. 232.
- 11 Там же. С.245.
- 12 *Гоголь Н.В.* Собр. соч. Т. VI. М., 1950. С. 82.
- 13 *Белинский В.Г.* Полн. собр. соч. Т. V. М., 1954. С.9.
- 14 Там же.
- 15 *Буслаев Ф.И.* Мои досуги. Т. II. М., 1886. С. 109.
- 16 *Потебня А.А.* Эстетика и поэтика. М., 1976. С. 191.
- 17 Статья "Французская литература и французская живопись XVIII в. с точки зрения социолога" в кн.: *Плеханов Г.В.* Искусство и литература. М., 1948. С. 176.
- 18 *Горький М.* Собр. соч. (1949-1956). Т. 28. М., С. 125.
- 19 Там же. Т. 25. С. 351.
- 20 См.: *Горький М.* О литературе. М., 1953. С. 493. (курсив автора)
- 21 Там же. С. 523
- 22 *Блок А.* Соч. Т. II. М., 1955. С. 650.

- <sup>23</sup> Блок А. Собр. соч. Т. IX. Л., 1936. С. 54, 56.
- <sup>24</sup> Там же. Т. X. С. 200.
- <sup>25</sup> Пришвин М. Записки о творчестве // Контекст 1974. М., 1975.
- <sup>26</sup> Паустовский К. Умение видеть // Вопросы литературы. 1963, № 12. С. 126.
- <sup>27</sup> Сергеев-Ценский С.Н. Радость творчества. Симферополь, 1969. С. 57.
- <sup>28</sup> Чапек К. Об искусстве. Л., 1962. С.229-230.
- <sup>29</sup> Цит по кн.: Пигарев К.В. Русская литература и изобразительное искусство. М., 1966. С. 5.
- <sup>30</sup> Иностранная литература. 1975. № 10. С.255.
- <sup>31</sup> Литературная газета. II.VIII.1976. С. 6.
- <sup>32</sup> Первые шаги в этом направлении, во многом успешные, уже сделаны, о чем свидетельствуют книги : "Формулы и образы" (1961), "Изображение и слово" (1962) Н.А. Дмитриевой, "Русская литература и изобразительное искусство" К.В.Пигарева (1966), "Слова и краски" В.Альфонсова (1966), "Взаимодействие литературы и изобразительного искусства в Древней Руси" (1966), "Česká literatura a kulturní proudy evropské" К. Krejčí (1975) и другие.
- <sup>33</sup> См. об этом : Сарабьянов Д. П.А. Федотов и русская художественная культура 40-х годов XIX века. М., 1973. С. 81-160.
- <sup>34</sup> Стасов В.В. Наши итоги на всемирной выставке. Избр. соч. Т. 1. М., 1952. С.374.
- <sup>35</sup> Аристотель. Поэтика. М., 1957. С. 127.
- <sup>36</sup> См. подробнее об этом нашу статью – Образы изобразительного искусства и литература // Славянские литературы. М., 1973. С. 141-143.
- <sup>37</sup> См. : Леонардо да Винчи. Избранные произведения. М.-Л., 1935. С. 62.
- <sup>38</sup> Потебня А.А. Эстетика и поэтика. С. 183.
- <sup>39</sup> Одоевский В.Ф. О литературе и искусстве. М., 1982. С. 84 (курсив автора).
- <sup>40</sup> Мусоргский М.П. Письма и документы. М., 1932. С. 145 (разрядка автора)
- <sup>41</sup> Цит по кн.: Машиковцев Н.Г. К.П. Брюллов в письмах, документах и воспоминаниях современников. М., 1952. С. 153.

- 42 Правда, первые экспериментальные попытки материализации мысли (путем фотофиксации) предпринимаются, в частности пермским психиатром Г.П. Крохалевым (см. Комсомольская правда. 2.VI.1994, с. 4). Но, как и прежде, все равно пока очень многое остается неясным и необъяснимым.
- 43 Горький М. О литературе. С. 163, 574, 324.
- 44 Нееды Зд. Статьи об искусстве. Л.-М., 1960. С. 267.
- 45 Дмитриева Н. Изображение и слово. М., 1962. С.47.
- 46 Сергеев-Ценский С.Н. Радость творчества. С.41.
- 47 Пушкин об искусстве. М., 1962. С. 93.
- 48 Тимофеев Л.И. и Венгеров Н. Краткий словарь литературоведческих терминов. М., 1963 (курсив наш).
- 49 Вопросы литературы. 1964. № 4. С. 126.
- 50 См.: Потебня А.А. Мысль и язык. Харьков, 1926. С. 35.
- 51 Гёте В. Статьи и мысли об искусстве. М.-Л., 1936. С. 325.
- 52 Потебня А.А. Эстетика и поэтика. С. 191.
- 53 Вопросы литературы. 1964. № 3. С. 64-65.
- 54 Гончаров И.А. Собр. соч. Т. VIII. М., 1955. С.162-163.
- 55 Эфрос А. Рисунки поэта. С. 5.
- 56 Цяпковская Т.Г. Рисунки Пушкина. М., 1970. С. 20.
- 57 Керцелли Л.П. Мир Пушкина в рисунках. М., 1988. С. 22.
- 58 См. об этом : Жуйкова Р.Г. Автопортреты Пушкина // Временник Пушкинской комиссии. Л., 1981; Портретные рисунки А.С. Пушкина // Временник Пушкинской комиссии. Л., 1989.
- 59 Фомичев С.А. Рисунки Пушкина и творческий процесс // Временник Пушкинской комиссии. Л., 1988. С. 15.
- 60 Сержент Ж. Рисунки Виктора Гюго. М., 1970. С. 68.
- 61 Цит. по кн.: Рисунки писателей. Каталог выставки. М., 1981. С. 7.
- 62 Перов В.Г. Рассказы художника. М., 1960. С. 175.
- 63 Верещагин В.В. Листки из записной книжки. М., 1898. С. 52.
- 64 Рерих Н.К. Глаз добрый. М., 1991. С. 36.
- 65 Подробнее см.: Манаев Н.С. Вопросы мастерства писателя в свете проблемы взаимодействия литературы и искусства // Уч. записки Калининского пединститута им. М.И. Калининна. Т. 43. М., 1965. С. 113-145.
- 66 Любопытно, что в черновом варианте Пушкин написал: "В чертах у Ольги мысли нет | Как в Рафаэлевской мадонне..." Эта

характеристика Ольги и сравнение с мадонной Рафаэля не удовлетворило поэта, и он сделал исправление: *"В чертах у Ольги жизни нет | Точь в точь в Вандиковской мадонне..."* Между прочим, к сравнению одной своей героини с мадонной Рафаэля прибегал и Лермонтов (*"Девятый час: уже темно: близ заставы..."*).

<sup>67</sup> Пушкин об искусстве. М., 1962. С. 183.

<sup>68</sup> Лессинг Г.Э. Избранное. М., 1980. С. 393.

<sup>69</sup> Русские писатели о языке. Л., 1954. С. 585.

<sup>70</sup> Интересно отметить, что совсем иные произведения под впечатлением от той же скульптуры написал М. Деларю (*"Статуя Пьеретты в Царскосельском саду"*) и Ахмагова (*"Царскосельская статуя"*). Сопоставление их с четверостишием Пушкина показывает, сколь различными могут быть поэтические реакции на один и тот же пластический образ.

<sup>71</sup> Цит по кн.: Воспоминания о Корнее Чуковском. М., 1977. С. 9.

<sup>72</sup> Горький М. Собр. соч. Т. 29. 1955. С. 412.

<sup>73</sup> Воспоминания о Корнее Чуковском. С. 23, 201 (курсив автора).

<sup>74</sup> Примечательно, что потребность сопроводить свой рисунок или картину поэтическим или прозаическим текстом была присуща не одному Федотову. Она была свойственна и другим художникам, в частности А. Дюреру и Э. Делакруа, которые нередко дополняли свои рисунки специальными записками. В конечном итоге тот же психологический феномен характерен и для Перова – автора *"Рассказов художника"*.

<sup>75</sup> Подробнее см.: Стихотворение Пушкина и картина Рафаэля. Л., 1949.

<sup>76</sup> Пушкин А.С. Мысли о литературе. М., 1988. С. 357.

<sup>77</sup> Баратынский Е.А. Стихотворения, поэмы, проза, письма. М., 1951. С. 488.

<sup>78</sup> Белинский В.Г. Письма. Т. II. М., 1955. С. 334.

<sup>79</sup> Русская мысль, 1890, январь. С. 7.

<sup>80</sup> Подробнее об этом см. ст. *"Русские писатели и художники XIX века о Дрезденской галерее"* // М.В. Алпатов и И.Е. Дашилова. Старые мастера в Дрезденской галерее. М., 1959.

<sup>81</sup> Неруда Ян. Избранные. М., 1950. С. 516.

<sup>82</sup> Здесь нашло отражение впечатление писателя от картины Ярошенко *"Курсистка"*.

83 Мы говорили в основном лишь об этом полотне Рафаэля, а между тем большим вниманием в России уже в XVIII веке пользовалось все его творчество. О нем не раз писали Я. Княжнин, М. Херасков, Г. Державин, а позже – В. Бенедиктов, А. Бестужев – Марлинский, В. Одоевский, Н. Полевой и многие другие упомянутые и не упомянутые нами авторы. Рафаэль в русской литературе – тема отдельного специального исследования.

84 Вопросы литературы. 1975. № 12. С. 154.

85 Там же. С. 158.

86 *Бестужев-Марлинский А.А.* Повести и рассказы. М., 1976. С. 96.

87 См.: *Гвоздослав П.О.* Стихи. М., 1961. С. 72-75.

88 См.: *Боричевский Е.И.* Мир искусства в образах поэзии. Архитектура, скульптура, живопись, танец, музыка. М., 1922.

89 Цит по: *Квѣту.* 1898. С. II. S. 54.

90 См.: *Вознесенский А.* Творчество – движение // Неделя. 1977. № 4. С. 6.

91 *Пумлянский Л.В.* "Медный всадник" и поэтическая традиция XVIII века // Пушкин. Временник Пушкинской комиссии. Вып. 4-5. М.-Л., 1939. С. 109.

92 См.: *Алексеев М.П.* Стихотворение Пушкина "Я памятник себе воздвиг..." Л., 1967. С. 70-71; *Дурылин С.* Отражение архитектуры в поэзии Пушкина // Архитектура СССР. 1937. № 3.

93 Литературная газета. 22.IX.1962.

94 *Алексеев П.М.* Теккерей рисовальщик // Уч. записки Гос. пед. ин-та им. А.И. Герцена и Гос. науч.исслед. ин-та педагогики. Т. II. Л., 1936. С.357.

### Музыка в художественной литературе

1 Книга друзей. М., 1975. С.403-404.

2 См.: Советская музыка. 1936. № 9. С. 47.

3 *Чехов А.П.* Полн. собр. соч. и писем. Т. 6. М., 1976. С.103.

4 Подробнее о соответствии слуховых и звуковых ощущений см. статью М.П. Алексеева "Взаимодействие литературы и искусства как предмет научного познания" // "Русская литература и зарубежное искусство. Л., 1986. С. 10-14.

5 *Вишневская Г.* Галина. М., 1991. С. 295.

- <sup>6</sup> Подробнее см.: *Плюшин А.А.* Эпизод Угольно в "Божественной комедии" // Дагтовские чтения. М., 1976. С. 76-77.
- <sup>7</sup> Цит по кн.: *Литература и музыка.* Л., 1975. С. 111.
- <sup>8</sup> См.: *Амброс А.В.* Границы музыки и поэзии. М., 1889.
- <sup>9</sup> *Реизов Б.Г.* Литература и музыка // *Литература и музыка.* Л., 1975. С. 6.
- <sup>10</sup> См.: *Алексеев М.П.* Взаимодействие литературы с другими видами искусств... // *Русская литература и зарубежное искусство.* С. 19.
- <sup>11</sup> *Кюн Ц.А.* Избранные статьи об исполнителях. М., 1957. С. 406.
- <sup>12</sup> *Потебня А.А.* Эстетика и поэтика. М., 1976. С. 297.
- <sup>13</sup> Подробнее об отражении музыкальной тематики в поэзии см. кн.: *Стихи о музыке.* М., 1982.
- <sup>14</sup> *Реизов Б.Г.* Литература и музыка. С. 3.
- <sup>15</sup> *Русские писатели о литературе.* Т. 1. М., 1939. С. 440.
- <sup>16</sup> Цит по кн.: *Арнаут М.* Психология и литературное творчество. М., 1970. С. 450.
- <sup>17</sup> См.: *Керн А.П.* Воспоминания, дневники, письма. М., 1974. С. 44.
- <sup>18</sup> Там же. С. 35, 44.
- <sup>19</sup> *Русский вестник.* 1881, сент. Т. 155. С. 151. О том, что Пушкин любил петь со старцами на ярмарке в Святогорском монастыре, вспоминали дьякон А.Д. Скоропост и знавшие поэта по Михайловскому крестьяне.
- <sup>20</sup> *Нащокина В.А.* Воспоминания // *Новое время.* 1898. № 8122.
- <sup>21</sup> См. об этом: *Русский архив.* Т. II. М., 1899. С. 356.
- <sup>22</sup> Именно такой подзаголовок – "Слова для музыки" – был предпослан публикации стихотворения "Слышали ль вы за рошею глас ночной..." в альманахе "Дешница" (1831).
- <sup>23</sup> *Белинский В.Г.* Собр. соч. в трех томах. Т. II. М., 1948. С. 10.
- <sup>24</sup> См.: *Алексеев М.П.* Бетховен в русской литературе // *Русская книга о Бетховене.* М., 1927. С. 158-184.
- <sup>25</sup> По свидетельству очевидцев, сам Пушкин живо интересовался Бетховеном, подробно спрашивал о нем его ученицу Гирт, которую встречал у А.О. Россет-Смирновой.
- <sup>26</sup> "Прекрасная Венеция" (Ит.)
- <sup>27</sup> "Призыв к любимой" (Нем.)
- <sup>28</sup> Торжественная месса (Лат.)

- 29 См. : Скульптура, живопись, музыка (1831); О малороссийских песнях (1833); Петербургские заметки (1836); и др.
- 30 *Гоголь Н.В.* Собр. соч. Т. VI. М., 1950. С. 114.
- 31 Польский композитор пользовался особой любовью Толстого. Он говорил, что "Шопен в музыке, то же, что Пушкин в поэзии".
- 32 *Толстой С.Л.* Очерки былого. Тула. 1966. С. 393.
- 33 Там же. С. 395.
- 34 Одна из дочерей писателя вспоминает, что когда к ним приезжал Гольденвейзер, то у них иногда устраивалась игра, в которой участвовали и хозяева, и гости. Она состояла в попытках "перевода" музыки на язык слов.
- 35 Книга друзей. С. 10.
- 36 *Казанджиев С.* Среци и разговоры с Йордан Йовков. София, 1960. С. 90.
- 37 Там же.
- 38 *Андреев В.Д.* Музыкальные сюжеты в болгарской прозе XX в. // Литература и музыка. С. 158-175.
- 39 Цит по кн.: *Роллан Р.* Собр. соч. Т. 14. М., 1958. С. 270.
- 40 *Стендаль.* Собр. соч. Т. 12. М., 1978. С. 189, 246.
- 41 *Одоевский В.Ф.* О литературе и искусстве. М., 1982. С. 169-170 (курсив автора).
- 42 Там же. С. 189 (курсив автора).
- 43 *Гоголь Н.В.* Собр. соч. Т. VI. М., 1950. С. 20.
- 44 *Толстой Л.Н.* Собр. соч. Т. 20. М., 1965. С. 197.
- 45 *Роллан Р.* Собр. соч. Т. 14. С. 90.
- 46 Цит. по кн.: *Фортуатов Н.* Пути исканий. М., 1974. С. 105.
- 47 Цит по кн.: *Ганслик Э.* О музыкально-прекрасном. М., 1895. С. 13.
- 48 См.: *Паустовский К.* Собр. соч. Т. II. М., 1958. С. 663.
- 49 *Шостакович Д.Д.* Самый близкий // Литературная газета. 28.I.1960 г.
- 50 См.: *Фортуатов Н.* Пути исканий. (Глава "О чеховской прозе". С. 105-134).
- 51 См.: *Алексеев М.П.* Взаимодействие литературы с другими видами искусства... С. 17-18.
- 52 Попытка, на сей раз не литературоведа, а музыковеда Л.Е. Фейнберга осветить этот вопрос в статье "Музыкальная структура стихотворения Пушкина "К вельможе" (в сб.: Поэзия

и музыка. М., 1973. С. 281-301) представляется весьма спорной хотя бы уже потому, что, как он пишет, поэт обращался к "сонатной форме" интуитивно, т.е. подсознательно.

<sup>53</sup> Цит по кн.: *Незвал В.* Избранное. М., 1960. С. 6.

### Литературное творчество и театр

<sup>1</sup> *Белинский В.Г.* Собр. соч. в 3-х т. Т. I. 1948. С. 35. (курсив автора)

<sup>2</sup> См. также: *Кишкин Л.С.* Литература в контексте художественной культуры // *Взаимодействие наук при изучении литературы.* Л., 1981.

<sup>3</sup> См.: *Гегель Г.В.Ф.* Эстетика. М., 1968. Т. I. С. 88.

<sup>4</sup> *Гоголь Н.В.* Полн. собр. соч. (1937-1962). Т. VIII. С. 268.

<sup>5</sup> *Белинский В.Г.* Указ. соч. С. 64-65.

<sup>6</sup> В краткой литературной энциклопедии этот вопрос даже не поставлен.

<sup>7</sup> *Гуковский Г.* Предисловие // *Данилов С.С.* Русский театр в художественной литературе. Л.-М., 1939. С. 4.

<sup>8</sup> Русская эпиграмма (XVIII-XIX вв.). Л., 1958. С. 206.

<sup>9</sup> Цит по кн.: *Ревякин А.П.* А.Н. Островский в Щелькове. М., 1978. С. 217.

<sup>10</sup> *Грибоедов А.С.* Сочинение в стихах. Л., 1967. С. 347.

<sup>11</sup> *Чапек К.* Соч. Т. II. М., 1959. С. 97-98.

<sup>12</sup> См. об этом: *Гроссман Л.П.* Собр. соч. в 4-х т. Т. I. М., 1928. С. 348.

<sup>13</sup> *Аксаков П.* Стихотворения и поэмы. Л., 1960. С. 151.

<sup>14</sup> *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч. М.-Л., 1951. Т. VIII. С. 633 (курсив автора).

<sup>15</sup> *Герцен А.П.* Собр. соч. в 30 т. Т. II. С. 227.

<sup>16</sup> *Гоголь Н.В.* Полн. собр. соч. Т. VIII. Л., 1952. С. 268.

<sup>17</sup> *Островский А.Н.* Полн. собр. соч. Т. XII. М., 1952. С. 160.

<sup>18</sup> *Чехов А.П.* Полн. собр. соч. Т. XIII. М., 1948. С. 55.

<sup>19</sup> *Толстой Л.Н.* Полн. собр. соч. Т. 13. М., 1949. С. 565.

<sup>20</sup> *Лапкина Г.А.* Классическая русская проза и современная сцена // *Взаимодействие и синтез искусств.* Л., 1978. С. 95.



- 21 *Тасер Е.Б.* Новый этап в развитии реализма // Русская литература конца XIX – начала XX вв. М., 1968. С. 139.
- 22 *Достоевский Ф.М.* Письма. Т. III. М.-Л., 1934. С. 20.
- 23 *Товстоногов Г.А.* Театр и перекресток искусств // Взаимодействие и синтез искусств. Л., 1978. С. 74.
- 24 См. об этом: *Белинский В.Г.* Указ. соч. Т. II. С. 6, 20.

### Писатели и мир науки

- 1 *Бернал Дж.* Наука в истории общества. М., 1958. С. 95-96.
- 2 *Бобров С.* "Таврида..." Николаев, 1798. С. 183.
- 3 *Радищев А.Н.* Полн. собр. соч. Т. I. М.-Л., 1938. С. 9.
- 4 *Ферсман А.Е.* Воспоминания о камне. М., 1958. С. 89.
- 5 *Паустовский К.* Собр. соч. Т. 2. М., 1958. С. 520.
- 6 *Пушкин А.С.* Соч. Т. 9. СПб., 1887. С. 68.
- 7 *Хрестоматия по русской литературе XVIII века.* М., 1952. С.156.
- 8 Избранные социально-политические и философские произведения декабристов. М., 1951. Т. I. С. 445.
- 9 *Энгельгардт В.* Верю в мощь разума! // Литературная газета. 3.XI.1971 г. С. 12.
- 10 *Кнуляниц П.* Меня вдохновляет искусство // Литературная газета. 3.XII.1971 г. С. 11.
- 11 Цит по кн.: *Мочалов П.П.* В.И. Вернадский – человек и мыслитель. М., 1970. С. 59.
- 12 *Шулейкин В.В.* Дни прожитые. М., 1972. С. 463.
- 13 Цит по кн.: *Роллан Р.* Собр. соч. Л., 1930-1936. Т. XV. С. 84.
- 14 *Делакруа Э.* Дневник. М., 1950. С. 21-22.
- 15 *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч. Т. VI. 1937. С. 540-541.
- 16 См.: *Потебня А.А.* Эстетика и поэтика. М., 1976. С.194.
- 17 *Белинский В.Г.* Полн. собр. соч. Т. VI. С. 245-246.
- 18 *Флобер Г.* Письма. М.-Л., 1933. С. 241.
- 19 Цит по кн.: *Пенкин Н.* Искусство и наука. М., 1982. С. 257-258
- 20 Русские писатели о литературном труде. Т. IV. Л., 1956. С. 52.

- <sup>21</sup> *Антокольский П.* Поэзия и физика // *Формулы и образы.* Л., 1961. С. 170.
- <sup>22</sup> *Вернадский В.И.* О научном мировоззрении. Очерки и речи. Вып. II. Петроград, 1922. С. 20.
- <sup>23</sup> *Энгельгардт В.* Верю в мощь разума! С. 12.
- <sup>24</sup> *Павловский Е.Н.* Поэзия, наука и ученые. М.-Л., 1958. С. 89.
- <sup>25</sup> *Сент-Дьердьи А.* Я не хотел бы видеть сына ученым // *Литературная газета.* 8.XII.1971 г. С. 11.
- <sup>26</sup> *Пирогов Н.И.* Сочинения. СПб., 1887. Т. 1. С. 50.
- <sup>27</sup> *Ковалевская С.В.* Воспоминания и письма. М., 1951. С. 314.
- <sup>28</sup> *Одоевский В.Ф.* О литературе и искусстве. М., 1982. С. 89, 81.
- <sup>29</sup> *Веневитинов Д.В.* Полн. собр. соч. М.-Л., 1934. С. 218. Подобно Веневитинову думал, и Николай Бестужев, правда, о художнике, который, как он считал, "должен быть и историк, и поэт, и философ, и наблюдатель". Сопоставление этих двух мнений показывает, что современники Пушкина понимали органичность взаимосвязи искусств и наук, осознавали ее большое значение.
- <sup>30</sup> *Погодин М.П.* Николай Михайлович Карамзин по его сочинениям, письмам и отзывам современников. М., 1866. Т. 1. С. 348.
- <sup>31</sup> *Саушкин Ю.* Писатель-географ М.М. Пришвин // *Пришвин М.М. Моя страна.* М., 1968. С. 4.
- <sup>32</sup> *Пришвин М.М.* Собр. соч. Т. 4. 1957. С. 10.
- <sup>33</sup> А.П. Чехов о литературе. М., 1955. С. 211.
- <sup>34</sup> *Пушкин А.С.* Соч. Т. 9. СПб., 1887. С. 184.
- <sup>35</sup> *Карамзин Н.М.* Соч. Т. 1. Пгр., 1917. С. 333-334.
- <sup>36</sup> *Рубинштейн С.Л.* Основы общей психологии. М., 1940. С. 37.
- <sup>37</sup> *Дефо Д.* Робинзон Крузо. Библиотека всемирной литературы. М., 1974. С. 115-116.
- <sup>38</sup> *Нечкина М.В.* Функция художественного образа в историческом процессе. М., 1982. С. 24.
- <sup>39</sup> См.: *Алексеев М.П.* Пушкин и наука его времени // *Пушкин.* Л., 1972.
- <sup>40</sup> См.: *Греков Б.Д.* Исторические воззрения Пушкина // *Ист. записки.* М., 1937. № 1; *Блок Г.П.* Пушкин в работе над историческими источниками. М.-Л., 1949; *Державина О.А.* Трагедия Пушкина "Борис Годунов" и русские исторические повести начала XVII века // *Уч. записки МГПИ им. В.П.*

Потемкина. Т. XIII. Вып. 1. М., 1954; *Томашевский Б.В.* Историзм Пушкина // Уч. записки ЛГУ. № 173. Л., 1954; *Черепнин Л.В.* Историческая действительность первой трети XIX в. и взгляды на историю А.С. Пушкина // Черепнин Л.В. Исторические взгляды классиков русской литературы. М., 1968; *Овчинников Р.В.* Над "пугачевскими" страницами Пушкина. М., 1981, и др.

41 *Пушкин А.С.* Соч. Т. 8. СПб., 1887. С. 517.

42 Там же. С. 518-519.

43 *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч. Т. 5. М., 1950. С. 124.

44 *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч. Т. XIV. Изд. АН, 1946. С. 428.

45 *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч. Т. 5. М., 1950. С. 120.

46 Записи А.Е. Вульфа. // Русская старина. 1899, март. С. 512.

47 *Пушкин А.С.* Соч. Т. 9. СПб., 1887. С. 196.

48 *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч. Т. 6. М., 1950. С. 252.

49 Там же. Т. 5. С. 396.

50 Там же. С. 77.

51 *Пушкин А.С.* Соч. Т. 9. СПб., 1887. С. 238.

52 Там же. С. 285-286.

53 *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч. Т. X. Изд. АН, 1950. С. 147.

54 *Пушкин А.С.* Соч. Т. 8. СПб., 1887. С. 551.

55 Там же. С. 201.

56 Цит по кн.: *Алексеев М.П.* Пушкин. Л., 1972. С. 236.

57 *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч. Т. VII. Изд. АН. 1948. С. 164-

165.

58 *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч. Т. I. М., 1950. С. 378.

59 См об этом: *Алексеев М.П.* Пушкин. С. 49-61.

60 *Пушкин А.С.* Соч. Т. 8. СПб., 1887. С. 120.

61 Там же. Т. 9. С. 203.

62 А.С. Пушкин. 1799 - 1949. Материалы юбилейных торжеств. М.-Л., 1951. С. 32, 33.

63 Современник. 1837. Т. VII. С. 51.

64 Московский телеграф. 1825. Ч. 1. С. 128-129.

65 *Пушкин А.С.* Соч. Т. 8. СПб., 1887. С. 548-549.

66 Современник. 1837. Т. VII. С. 51.

67 Подробнее о дискуссиях см.: *Мейлах Б.С.* На рубеже науки и искусства. Л., 1971.

---

### Некоторые мысли в заключение

- <sup>1</sup> Вопросы литературы. 1975. № 12. С. 162.
- <sup>2</sup> Литература, образотворческое искусство. Кнѳв, 1971; Типологические соответствия литературы и изобразительного искусства. Кнѳв-Одесса, 1975.
- <sup>3</sup> Литература и музыка. Л., 1975. С. 6.
- <sup>4</sup> *Алексеев М.П.* Взаимодействие литературы с другими видами искусства... // Русская литература и зарубежное искусство. Л., 1986. С. 19.
- <sup>5</sup> *Паустовский К.* Собр. соч., Т. II. М., 1958. С. 679-680.





## С о д е р ж а н и е

Вводные замечания .....	3
Художественное слово и пространственные искусства (литература, живопись, графика, скульптура).....	21
Музыка в художественной литературе.....	94
Литературное творчество и театр .....	135
Писатели и мир науки (точки соприкосновения, характер и формы связей) .....	180
Некоторые мысли в заключение .....	259
Примечания .....	271



**Лев Сергеевич Кишкин**  
**ЛИТЕРАТУРА СРЕДИ ИСКУССТВ И НАУК**

На материале русской и зарубежных литератур в книге рассматриваются вопросы взаимодействия литературы с изобразительным искусством, музыкой, театром, гуманитарными и естественными науками. Особое внимание уделено их многообразному воздействию на русских, западно-славянских и южно-славянских писателей. В книге выдвигаются некоторые новые литературоведческие проблемы.

Л.Р. № 090063 от 15 октября 1993 г.

---

Подписано в печать 20.09.94.

Печ.л. 14. Тираж 200. Заказ № 45 Цена договорная

