

**Федеральное государственное бюджетное образовательное
учреждение высшего профессионального образования**

«Смоленский государственный университет»

Кафедра литературы и методики ее преподавания

РУССКАЯ ФИЛОЛОГИЯ

Ученые записки

Том 16



Смоленск
2015

УДК 37.014
ББК 74.04 (2)
Р 89

*Печатается по решению редакционно-издательского
совета Смоленского государственного университета*

Русская филология: Ученые записки кафедры литературы
Р 89 и методики ее преподавания Смоленского государственного
университета. Т. 16 / Сост. и ред. И.В. Романова, Л.В. Павлова,
Л.Г. Каяниди. – Смоленск: Издательство СмолГУ, 2015. – 336 с.
ISBN 978–5–906598–35–6

В 16 томе «Русской филологии» представлены традиционные
для ученых записок кафедры литературы и методики ее
преподавания разделы, посвященные исследованиям в области
русской литературы – поэзии и прозы XIX–XX веков, русско-
зарубежным литературным связям, журналистике, теории
текста, литературе Смоленской земли, жизни кафедры.

Издание включено в каталог изданий, входящих в ведущую
систему индексов цитирования (РИНЦ).

*Виньетка на титуле выполнена Е.К. Школяренко по мотивам гравю-
ры Сандерса с рисунка С. Тончи на фронтисписе «Анакреонтических
песен» Г.Р. Державина (СПб., 1804).*

УДК 37.014
ББК 74.04 (2)

ISBN 978–5–906598–35–6

© Авторы, 2015
© Смоленский государственный университет, 2015

T.K. Pasternak

LITERARY CREATION OF E.N. KLETNOVA: KNOWN AND UNKNOWN FACTS, ARCHIVAL DISCOVERIES

Key words: E.N. Kletnova, P.A. Stolypin, Regional Studies, State Archive of the Smolensk region, literary creation.

The article presents information about the literary works EN Kletnovoy gleaned from various sources, including materials from the State Archive of the Smolensk Region and the Archive of the Smolensk State University.

Э.Л. Котова

«В ИСКУССТВЕ – ВСЕ СРЕДСТВО И ВСЕ ЦЕЛЬ»: ОСНОВЫ КРИТИЧЕСКОЙ РЕФЛЕКСИИ А.В. МАКЕДОНОВА

Исследование выполнено при финансовой поддержке РГНФ и Администрации Смоленской области по образованию, науке и делам молодежи в рамках проекта «Парадоксы судьбы: литературно-критическая деятельность А.В. Македонова 1920–1930–х гг.» (№ 14–14–67005).

Ключевые слова: Македонов; Лотман; мастерство; критерии оценки; принципы анализа.

В статье доказывается, что А.В. Македонов в своих работах 1960–1970-х годов в отличие от статей 1930-х годов отдал приоритет эстетическому анализу, основанному на понимании литературы как второй субъективно-объективной реальности, к которой применимы принципы диалектики.

В конце 1960-х–1970-е годы советская власть предприняла усилия по консервации официальной идеологии, ресталинизации, ужесточению цензуры. Одним из результатов такой политики стало противостояние критики официозной, воспроизводившей в новых вариациях стереотипы советской риторики (*партийность, идейность, классовость*), и либеральной, отстаивающей свободу слова. Либеральная критика не имела единой идеологической платформы и методологии. В ее дискурсе развивалось несколько течений – социологическая критика, унаследовавшая

от «Нового мира» 1960-х годов взгляд на литературу как прямое отражение социальных проблем (А. Турков, В. Кардин и др.), критика импрессионистическая (Л. Аннинский), стремящаяся к передаче впечатлений от книги, «академическая критика», опиравшаяся на теорию М. Бахтина, отчасти семиотики (Г. Белая, А. Бочаров), «эстетическая критика», для которой критерий художественности был выше социологических или идеологических достоинств текста (С. Чупринин, В. Ерофеев), «философская» (М. Эпштейн).

В таких условиях продолжал свою литературно-критическую деятельность Адриан Владимирович Македонов, к середине 1970-х годов автор двух книг: «Очерки советской поэзии» (1960) и «Николай Заболоцкий» (1968).

В 1930-е годы Македонов принадлежал к направлению социологической критики, внутри которой в те годы наблюдался раскол между официозным течением (руководство РАПП и др.) и сторонниками «эстетического компромисса» (А.В. Луначарский, Н.И. Бухарин и др.). Македонов, отстаивая право писателя на относительную творческую свободу, активно полемизировал с критиками ортодоксальной ориентации, защищал от них А.Т. Твардовского, что стало главной причиной ареста критика в 1937 году.

Со временем стратегия критической рефлексии Македонова изменилась. По сравнению с 1920–1930-ми годами его литературно-критические взгляды трансформировались в сторону отказа от социально-классового подхода к изучению художественного текста. Приоритетным для него стало изучение поэтики. Проблема методики исследования интересовала Македонова не только с практической, но и с теоретической точки зрения, что выразилось в его готовности обсуждать перспективы различных подходов анализа художественного текста.

Как было установлено в ходе проведенного исследования, в работах Македонова содержится целостная методическая система, базирующаяся на определенных критериях оценки литературного мастерства и принципах его анализа.

Мастерство писателя Македонов оценивал прежде всего с точки зрения *содержательности формы* художественного произведения. Под ней он понимал органическое слияние идеи с формой. В этом критик шел за В.Г. Белинским, который теоретически обосновал подобное требование к художественному тексту, объявив его «главным условием истинно поэтического произведения» [1]. Для его обозначения Белинский ввел понятие *конкретность* (от латинского глагола *concreresco* – *срастаюсь*). «Конкретно то, – писал он, – в чем идея проникла форму,

а форма выразила идею, так что с уничтожением идеи уничтожается и форма, а с уничтожением формы уничтожается идея. Другими словами, конкретность есть то таинственное, неразрывное и необходимое слияние идеи с формой, которое образует собою жизнь всего и без которого ничто не может жить. <...> без него оно есть <...> поддельный розан, и с цветом и с запахом розана, но без жизни розана» [1].

Македонов в понятие *конкретность* вкладывал несколько иной смысл. Создавая гипотезу о «смоленской» поэтической школе, как одну из отличительных особенностей ее поэтики он отметил органичное соединение *новой конкретности*, ставшей итогом социалистических преобразований, и *пафоса обобщения* [6].

Искусство Македонов понимал как воспроизведение постоянно развивающейся объективной реальности в форме второй субъективно–объективной действительности и в то же время как осуществление эстетического идеала. Поэтому художник должен стремиться отразить существенные стороны, тенденции развития реального мира и одновременно создать уникальное, неповторимое в своей индивидуальности произведение, форма которого будет соответствовать общим эстетическим нормам (более того – способствовать их совершенствованию), иначе текст останется публицистическим рассуждением и не станет фактом искусства.

Важным критерием оценки художественного текста Македонов считал взаимосвязь и целесообразность использования всех средств художественной выразительности. «В искусстве – все средство и все цель» [5, с. 65]. Особенно близко ему было предупреждение А.В. Луначарского, к которому он относился с большим почтением, о *ложной простоте* (погони за чрезмерной доступностью выражения) и *ложной сложности* (стремления к словесным эффектам в ущерб образам, чувствам, идеям, составляющим внутренний смысл поэтического произведения) [4, с. 297].

В основе анализа Македоновым художественного текста лежат универсальные для научного исследования принципы диалектики (прежде всего, взаимосвязи и развития), которые позволяют увидеть многообразие, противоречивость явлений, рассмотреть их в статике и в динамике. Это ярко выраженная тенденция отличает работы Македонова от трудов других критиков, у которых она может присутствовать, но не доминировать как методическая установка.

Поскольку «в искусстве – все средство и все цель», любой отдельно взятый компонент художественного произведения может быть содержательным. Его следует рассматривать в соответствии с общей идейно-художественной задачей произведения, иначе характеристика худо-

жественного мастерства будет сведена к механическому перечислению отдельных технических приемов, истинное значение которых останется неясными. Македонов делает оговорку: грубым упрощением было бы каждую художественную деталь непосредственно связывать с общей идеей произведения, в тексте есть и случайные элементы (например, в звуковом оформлении).

Решающую роль в определении содержательности играет проверка контекстом. Эта традиционная для исследователей разных направлений установка была особенно дорога Македонову. Он готов был поддерживать тех коллег, с которыми обычно полемизировал, если они следовали принципу целостного анализа произведения. Речь, в частности, идет о Ю.М. Лотмане, который признавал эстетическую автономность любой стороны текста, но в то же время утверждал: «наблюдаемый феномен лишь одна из составляющих сложного целого. Она походит на наблюдателя, неизменно спрашивающего – “В какой ситуации?” Ясно, что голый человек в бане не равен голому человеку в общественном собрании» [3, с. 24]. Многих методических подходов структуралистов Македонов не разделял, но в данном случае он становился на их сторону.

Анализ содержательности формы отдельного произведения, по представлению Македонова, должен согласовываться с общей картиной творчества писателя, литературной и объективной реальностью, которая так или иначе выражается в тексте. Это даст возможность оценить степень мастерства художника, его место в национальной и мировой литературе.

Отстаивая принцип бесконечной многозначности художественного текста и, следовательно, относительности любой его интерпретации, Македонов также был солидарен с мыслью Лотмана о том, что самое полное описание системы лишь приближает к ее пониманию, создает область истолкования, в пределах которой лежат индивидуальные трактовки. Цель исследования – не в нахождении единственно возможного объяснения, а в определении области истинности, сферы возможных интерпретаций данного текста с позиций нового читателя. Македонов добавляет: «неисчерпаемость текста объясняется не только появлением новых читателей с их новым восприятием, но и прежде всего тем, что и для любых старых читателей новое перечтение и новый анализ подлинно художественного произведения всегда открывают в нем новые стороны, поскольку искусство и художественное мастерство – это также вторая действительность, так же неисчерпаемая, так же актуальная бесконечность, как и первая» [5, с. 103].

Однако, по мнению Македонова, важно учитывать и принцип доказательности: «Поскольку всякий анализ мастерства включает в себя и

его оценку, необходимо избегать и равнодушного, только констатирующего описания, и необоснованных, субъективистских оценок, того, что называется вкусовщиной» [5, с. 84]. Лучший способ избежать субъективности в оценках – не только постулировать, но и аргументировать, подтверждать свои выводы авторским текстом; субъективные ассоциации, домыслы – признак ненаучного подхода. В этих целях Македонов постоянно прибегал к приему цитации.

В то же время можно говорить и о принципе сопереживания в работах Македонова. Он полагал, что критик должен высказать свое отношение к пути и к результату творчества писателя, этим он добьется участия в жизни художественного текста после его рождения, что увеличивает роль критика в судьбе произведения. «<...> высшая форма анализа мастерства, – утверждал он, – <...> включает в себя соединение разума и чувства, как и в самом художественном творчестве, хотя этот анализ остается прежде всего научным творчеством. Система анализа мастерства сливается с системой самого мастерства» [5, с. 67].

При отборе авторов и текстов для анализа Македонов руководствовался принципом полноты охвата материала. Он полагал, что любой писатель достоин изучения, даже у того, кто не включается критиками в круг талантливых литераторов, можно найти приметы мастерства. Примером того является книга Л. Озерова «Мастерство и волшебство» (1972). Изучать необходимо все тексты, но в первую очередь те, в которых индивидуальность художника воплотилась с наибольшей силой. Анализ периферийных с этой точки зрения произведений может помочь писателям в их совершенствовании.

Македонов вступал в дискуссии с критиками, в работах которых видел отступления от данных принципов анализа поэтики.

Во многих отношениях он был не согласен с Ю.М. Лотманом. Македонов воспринимал его как высококвалифицированного, талантливого и опытного исследователя, но в теории структурализма по сравнению с развитой классической эстетикой, начиная с Гегеля и Белинского, принципиальной новизны не видел, структурный анализ считал лишь частью целостного всестороннего исследования.

У структуралистов Македонов находил опасные, на его взгляд, методические установки. Одна из них – отождествление идеи с формами ее выражения. В работе Лотмана «Анализ поэтического текста. Структура стиха» (1972) Македонова заинтересовало отождествление «идейное

содержание произведения – структура» [3, с. 38]. Македонов утверждал, что эти понятия не идентичны. Для него понятие *структуры* отражает обязательное свойство формы, всегда имеющей какую-то внутреннюю упорядоченность. *Структура* – это нечто инвариантное, устойчиво сохраняющаяся в процессе движения упорядоченность. А *форма* – нечто более динамичное, она включает в себя не только инвариантность, но и вариативность, как диалектика постоянства и изменения, единства и многообразия. *Форма* – не внешняя оболочка, а внутренний организующий принцип реализации идеи.

Соглашаясь с мнением Лотмана о том, что вне структуры художественная идея немыслима, Македонов тут же добавляет: вне структуры немыслима никакая идея. Следовательно, утверждение препонента ничего не прибавляет к пониманию специфики структуры именно художественной идеи. Кроме того, идея произведения немыслима не только вне структуры, но и вне всех остальных свойств художественной формы, которые шире, богаче понятия структуры. Вся «живая материя» художественного текста выражает его идею: «Все здание, не только его план, конструктивный чертеж, но и все кирпичи, стекла, металл, внутренняя и внешняя отделка, самый воздух, наполняющий комнату, тот ландшафт, в который здание вписано, положение здания в ландшафте. Идея здания есть общая закономерность этой целостности во всех ее проявлениях. Идея художественного произведения – это то, что делает его единой системой образов в ее своеобразной актуальной бесконечности, в которой в отличие от здания ничего нельзя заменить, как нельзя заменить в организме сердце или мозг. Более того, целостность искусства является еще более строгой целостностью. В организме можно заменить ногу протезом, и он все же останется организмом. Но в «Войне и мире» нельзя заменить главу, написанную Толстым, главой, написанной кем-то другим, хотя бы также гениальным художником. Протезирование здесь невозможно» [5, с. 72].

В результате Македонов приходит к выводу: термин *структура* не подходит для описания целостности произведения, понятия *художественная форма* также недостаточно, и лучше говорить о *содержательности формы* в ее живом развитии.

В практике структурализма делается упор на анализе повторяющихся элементов художественной формы, на поиск инварианта. По мнению Лотмана, «универсальным структурным принципом поэтического произведения является принцип возвращения» [3, с. 39]. Македонов видел в этом тезисе «зерно истины». Принцип возвращения действительно существует в каждом поэтическом произведении,

соглашался критик, хотя бы в форме ритма или рифмы. Но он универсально сочетается с принципом невозвратимости, повторение – с неповторимостью. Диалектик Македонов нашел у Лотмана положение, которое считал действительно универсальным принципом поэзии («в любой стиховой структуре, наряду с уровнем совпадений, обязательно присутствуют уровни несовпадения» [3, с. 38]), но подчеркивал его традиционность.

Угрозу глубокому, целостному анализу Македонов видел в игнорировании эстетической роли выразительных средств, что обедняет выводы исследователя или даже искажает их. К такому результату, по его мнению, может привести принцип моделирования поэтического мира писателя. Понятие *модель*, предложенное структуралистами, он считает неудачной заменой понятия *художественный образ мира*, который анализировать необходимо. *Модель*, по его мнению, предполагает нечто доступное репродукции, поэтому к художественному произведению применимо лишь с оговорками. Литературный текст – всегда нечто неповторимое: в нем есть элементы моделирования художником действительности в соответствии со своим эстетическим идеалом, но есть и то, что не моделируется. Структуралисты этого не отрицают. Но Македонов опасался, что, оказавшись «в плену модели», исследователь упустит нечто существенное, как это произошло в работе Лотмана о поэзии Николая Заболоцкого. Македонов постарался показать механизм «талантливой неудачи» исследователя.

Модель поэтического мира Заболоцкого, предложенная Лотманом, Македонова не устроила по ряду причин.

Во-первых, выделенные Лотманом модельные оппозиции *верх–низ*, *простор–теснота*, *далеко–близко* и т.п. он оценил как универсальные, общие для искусства и человеческой мысли. Их целесообразно выявлять при изучении многократно повторяющихся бродячих сюжетов, ситуаций и т.д.

Во-вторых, в ряде текстов Заболоцкого понятия, поставленные Лотманом в оппозиционные отношения, порой синтезируются (например, *мысль (культура) – природа*), что разрушает готовую схему. Поэт говорит о «думе / беспредельной полей и дубрав», человек у него может стать «нервной системой растений», а в камне лирический герой может видеть лик Григория Сковороды.

В-третьих, в искусстве подобные элементарные оппозиции перестали играть значительную моделирующую роль, как это утверждал Лотман, их сменили гораздо более сложные оппозиции, точнее говоря, единства противоположностей, которые в эти схемы уже не укладываются. Корень разногласий в том, что в реконструкции модели нарушен

принцип диалектической связи.

В-четвертых, остался открытым вопрос: «как же эти извечные оппозиции <...> осуществлялись именно Заболоцким, что он в них внес нового, своего, того, что сделало его Заболоцким и великим поэтом» [3, с. 94].

В-пятых, Македонов не нашел в большинстве текстов Заболоцкого подтверждения предложенной Лотманом семантики некоторых оппозиций. К примеру, он возражает не только против моделиобразующей роли в поэзии Заболоцкого оппозиции *верх/низ*, но и стремления приписывать ей этическое значение *добра/зла*. Оно может встречаться у Заболоцкого как проявление традиционного сознания (издавна в человеческом сознании и языке движение вверх ассоциируют с чем-то лучшим, чем движение вниз, и небо издавна стало символом высшего бытия или мечты). Но в большинстве текстов Заболоцкого данной оппозиции либо нет, либо она имеет иное значение. «Белая ночь» – что тут добро, что тут зло? – рассуждал Македонов, листая подряд стихотворения из двухтомника Заболоцкого. – “Низ”, где “любовь стенает под листьями”, или “верх”, где ракеты летят, “вертя бенгальским животом”? В “Вечернем баре” самый “верх” представлен “шаром крылатым” с именем Зингера, то есть предметным символом отнюдь не добра, а <...> Петербурга ком–мерческого. В “Футболе” нет ни “верха”, ни “низа”, и если что можно отнести к “добру”, то прежде всего “маму”, “в лиловом домике”. В стихотворении “Фокстрот” есть явный представитель “верха” – “парит по воздуху герой, / стреляя в небо пистолетом”. Неужели Ю. Лотман думает, что это возвышение на небеса представляет путь “блистательного франта” от зла к добру? <...> В “Бродячих музыкантах” самый высокий “верх” представляет “кошка, / как дух седьмого этажа”. В “На лестницах” “коты ревут... как дьяволы вверху”. Дьяволы – это как будто зло, и помещены они почему-то вверху, а не внизу. В “Прогулке” вся природа сравнивается с “высокой тюрьмой”. Высота здесь с добром тоже не ассоциирует. В стихотворении “Меркнут знаки зодиака” порыв снизу вверх выражен в полете “прямо в небо” “толстозадых русалок” и ведьм» [3, с. 92]. В результате Македонов приходит к выводу: из-за стремления «уложить» поэта в стройные схемы оппозиций Лотман не смог проникнуть в глубины поэтического мира Заболоцкого.

Разработав общую модель художественного мира писателя, на следующем этапе исследования Лотман предлагает перейти к анализу конкретного стихотворения путем сегментации текста и сопоставления сегментов с целью выявления дифференциальных признаков, которые являются носителями значения [3, с. 260]. Комментируя такой методический ход, Македонов сделал акцент на важной оговорке самого

Лотмана: художественный текст – не копия общей системы. Призывая всегда помнить об этом, критик одновременно подчеркнул традиционность принципов сегментации и сопоставления: в той или иной форме любой исследователь использует их для детального анализа художественного произведения. Для правильной сегментации Македонов рекомендовал идти дедуктивным путем, сначала обозначив тему, идею, построение стихотворения в целом.

Используя общие методические принципы анализа, исследователи могут прийти к разным выводам. Примером тому служит анализ стихотворения Заболоцкого «Прохожий» (1948), предложенный Лотманом и позже, в дискуссионных целях, Македоновым.

Прохожий

Исполнен душевной тревоги,
В треухе, с солдатским мешком,
По шпалам железной дороги
Шагает он ночью пешком.

Уж поздно. На станции Нара
Ушел предпоследний состав.
Луна из-за края амбара
Сияет, над кровлями встав.

Свернув в направлении к мосту,
Он входит в весеннюю глушь,
Где сосны, склоняясь к погосту,
Стоят, словно скопища душ.

Тут летчик у края аллеи
Покоится в ворохе лент,
И мертвый пропеллер, белея,
Венчает его монумент.

И в темном чертоге вселенной,
Над сонною этой листвой
Встает тот нежданно мгновенный,
Пронзающий душу покой,

Тот дивный покой, пред которым,
Волнуясь и вечно спеша,
Смолкает с опущенным взором
Живая людская душа.

И в легком шуршании почек,
И в медленном шуме ветвей
Невидимый юноша-летчик
О чем-то беседует с ней.

А тело бредет по дороге,
Шагая сквозь тысячи бед,
И горе его, и тревоги
Бегут, как собаки, вослед [2].

Соглашаясь, что конкретные наблюдения Лотмана в отношении каждого сегмента данного стихотворения содержат много верных, частично новых, тонких наблюдений, свидетельствующих о таланте и опыте исследователя, о его стремлении проникнуть именно в содержательность формы, Македонов в то же время отмечает склонность к упрощению, схематизации анализа (что он считает общим грехом структурализма). К примеру, Лотман, по мнению Македонова, верно отметил менее бытовой характер второй части стихотворения (начиная со слов «И в темном чертоге вселенной...»), что «на фоне первой части придает тексту характер невыразимой всеобщности» [3, с. 266]. Однако Македонов и в первой части стихотворения находит образы, которые выходят за пределы бытовой конкретности («сосны как скопища душ»), а во второй части отмечает детали, изображающие реальный ночной пейзаж («сонная эта листва», «легкое шуршанье почек», «медленный шум ветвей»), что воссоздает остроту восприятия Прохожим «живой конкретности», настолько острого, что он слышит шуршание распускающихся весенних почек. Таким образом, из второй части образ реального мира не уходит, он соединяется с миром более сложных и обобщенных переживаний, воспоминаний, ассоциаций. «Контраст опять-таки оказывается сложнее, чем представляется Лотману, — утверждает Македонов. — В контрасте проявляется и глубокое единство противоположностей, связывающее обе части стихотворения друг с другом прямыми звуковыми и предметными перекличками, продолжение единого хода Прохожего в “весенней глуши”, единого, хотя и меняющегося, потока мыслей, переживаний. Поэтому образ “скопища душ” в первой, “бытовой” и описательной части вводит уже в движение текста стихотворения смелую обобщающую психологизированную метафору и подготавливает двойной образ “души” во второй части. А конкретные детали кладбищенского леса и весенней глуши на фоне “темного чертога вселенной” связывают переживания, впечатления, размышления о смерти и бессмертии в едином потоке жизни, в единой мысли-переживании героя-прохожего и самого автора, за ним стоящего» [5, с. 96].

Кроме тенденции к упрощенному прочтению текста, Македонов находит, что в ряде случаев Лотман домысливает образы. Например, характеризуя метафору «чертог вселенной», Лотман пишет о том, что она

«создает дополнительную семантику; грубо ее можно представить как соединение значений построенности, горизонтальной организованности по этажам (семантика „здания”) с факультативным признаком сужения, заострения, „башенности” вверх и всеобщности, универсальности, включающей в себя все. Эпитет же “темный” вносит элемент неясности, непонятности этой конструкции, соединяющей в своей всеобщности мысль и вещь, верх и низ» [3, с. 266]. Македонов не находит в тексте и намек на такое содержание образа и предлагает свою интерпретацию: метафора «темный чертог вселенной» передает чувство, внезапно охватившее Прохожего на кладбище при встрече с памятником погибшему летчику. Это чувство «живого» покоя, грандиозной всеобщности и единства природы, жизни и смерти контрастирует с не менее обостренным чувством конкретности окружающей жизни, сонной листвы, шуршанием почек, шума ветвей и т.д. Суть не в сужении и заострении, а в этом контрасте, в расширении. Эпитет «темный», на взгляд Македонова, отражает тот простой факт, что изображен ночной пейзаж, что дело происходит на кладбище, где эта темнота естественно ассоциирует с темнотой смерти. Отдавая должное Лотману, который тонко почувствовал оттенок тайны, неясности, который вносит определение «темный», Македонов настаивает, что отношения к некой «горизонтальной организованности» конструкции, представлению о каких-то иерархических этажах в этом контексте этот эпитет не имеет.

«Прохожего» Македонов сравнивает с симфонией, в которой в единый узел сплетается множество многозначных тем. Расплетая эти «нити», исследователь должен проверять свои интуитивные догадки контекстом. Лотман, по мнению Македонова, выстраивает свою концепцию, вращаясь в узком кругу антитез *верха и низа, вертикали и горизонтали*, которые для данного стихотворения не имеют значения или являются лишь третьестепенным элементом. Утверждая в итоге, что в стихотворении «соотношение двух частей создает сложное смысловое построение: внутренняя сущность человека познается, отождествляясь с иерархией природных начал» [3, с. 267], Лотман, как считает оппонент, проходит мимо главного в произведении Заболоцкого: придуманные схемы заслонили от него тему диалектического единства жизни, смерти и бессмертия, поиска преодоления смерти – один из сквозных для творчества поэта мотивов.

В отличие от Лотмана Македонов выделяет в «Прохожем» третью, финальную часть, – последний катрен, где путешествие героя перерастает в символ большой и трудной человеческой жизни, бредущей «сквозь тысячи бед». В итоге герой смог освободиться от того, что так его мучало: горе, тревоги «отделяются» от него и превращаются в бе-

гущих вослед ему «собак». «Здесь образ Прохожего – настаивает Македонов, – не только распадается на “три сущности”, как пишет Лотман, а наоборот, в этом распадении возникает и возрождается новая цельность, освобождается главная сущность, “живая душа”. Душа победоносная, презиравшая собак, бегущих вослед. И нет тут иерархии трех “ярусов”, в которых душа расположена “на уровне деревьев”, а есть подлинное многообразное единство человека с самим собой и с природой, и с другими людьми, воплощенное символической беседой с летчиком, единство, совмещающее и преодолевающее противоположность самой жизни и смерти [5, с. 99].

Таким образом, главную причину «талантливой неудачи» Лотмана Македонов видит в методике структуралистского подхода. Изучая ее, он принимает те приемы и принципы, которые воспринимаются им как традиционные. Он не отвергает создания модели поэтического мира художника, скорее не соглашается с самим термином, и предупреждает о возможном схематическом подходе к тексту.

Уважительное отношение Македонова к Лотману, внимание к аргументам и наблюдениям оппонента, готовность увидеть рациональное зерно в его рассуждениях, даже в тех, что подвергаются оспариванию, говорит о высокой цели полемики – приблизиться к истине.

В работах западных структуралистов Македонов отмечает еще одну опасность – стремление рассматривать форму как самодовлеющий и независимый мир неких «приемов», а также механического, однозначного сведения каждого формального элемента к тому или иному компоненту содержания. Например, отсутствие или редкость глаголов в стихотворной речи некоторые исследователи воспринимают как показатель ее созерцательности или статичности, а обилие глаголов – как гарант динамичности (Кристина Поморская и др.), другие, наоборот, доказывают, что отсутствие глаголов придает событиям динамичность. Упрощенное истолкование содержательного значения звуковых компонентов в стихе Македонов находит и в монографии Л. Тимофеева о советской литературе [8]. Так, при разборе стихотворения Владимира Маяковского «Товарищу Нетте – пароходу и человеку» ученый утверждал, что звуковой повтор первой строки стихотворения (*н-д-р-з-г*) выражает скорбь. Македонов согласен с тем, что необычное душевное состояние может выражаться в необычном звуковом строении стиха, отличном от повседневной речи, но в этом смысле любой звуковой повтор может выражать эмоции. Связь между данным звуковым повтором и содержанием текста существует, но она не является прямым выражением переживаний поэта, а скорее элементом более сложной и кос-

венной связи всей материи стиха. В другом контексте эта комбинация согласных может иметь другое значение или вообще не быть связанной с эмоциональным настроем, оставаясь лишь результатом случайного совпадения звуков. Чтобы отделить случайное от неслучайного, нужен анализ целостного развития содержания произведения. Македонов сожалел, что пока нет убедительной методики, которая позволила бы понять реальную связь между содержанием и стихотворной формой. Вот где, по его мнению, скрывается корень неудачных интерпретаций.

Анализируя работы других исследователей, Македонов поднимал также проблему поверхностного, неполного прочтения литературного текста, что ведет к субъективным выводам. Подобный «недостаток» он отметил в работе А. Михайлова [7], где высоко оценивалось стихотворение Леонида Мартынова «Вода благоволила литься!» (1946). Несмотря на искусное ритмико-интонационное построение, талантливо воссозданные образы и т.п., Македонов пришел к выводу, что стихотворение вряд ли можно отнести к числу мастерски написанных, хотя бы потому, что его идея банальна. Оно построено на контрастном противопоставлении образов дистиллированной воды и воды природной. Стоило ли писать стихотворение, для того чтобы доказывать общеизвестную истину: дистиллированной воде «жизни не хватает»? Македонов не часто в своих работах прибегает к иронии, но тут не смог сдержаться, недоумевая по поводу восторгов коллеги перед «блеском нового доказательства» старой истины. В самом анализе текста Македонов тоже отмечает изъяны. К примеру, Михайлов, с его точки зрения, приписывает «бедной дистиллированной воде <...> такие качества, которыми она – ей-же-ей, – не грешна» («холод», «холодный блеск», «ледяной» блеск) [5, с. 78], более того они не указаны и в тексте. Причину неуместных восторгов и субъективности выводов исследователя Македонов видит в его неверной мотивации: Михайлов откровенно любит поэзию Мартынова и поэтому стремится подчеркнуть в ней только лучшее. Это мешает объективной оценке мастерства писателя, а значит, и его творческому развитию. Свой критический отзыв Македонов традиционно завершил собственным анализом текста и рекомендациями, в каком направлении можно продолжить исследование: выявить сильные и слабые стороны творчества поэта, сравнить использование им приемов с тем, как их применяют другие авторы, в итоге обозначить место Мартынова в общей картине развития русской литературы. Подобный алгоритм исследования характерен для работ самого Македонова.

Нередко у современных критиков Македонов отмечал стремление «зацепиться» за отдельные, пусть и важные, художественные детали,

эмоционально на них отреагировав, но оставив свою оценку без аргументации. Так, в книге К. Ваншенкина «Непонятливая Лица» (1966), посвященной вопросам поэтического мастерства, Македонов обратил внимание на несколько очень точных наблюдений над стихами Александра Твардовского. Однако метод «анализа без анализа», как определил его Македонов, таит в себе большую опасность для исследователя. Когда критик ограничивается лишь отбором и демонстрацией характерных примеров, их бездоказательной оценкой, рождаются крайне спорные утверждения. Риск особенно велик, когда исследователь говорит о художественных явлениях, ему менее близких или менее понятных. В той же книге Ваншенкина Македонов нашел подобный пример. Комментируя знаменитые строчки Лермонтова «И снилась ей долина Дагестана; / Знакомый труп лежал в долине той...», критик оценивает образ «знакомый труп» как неудачный, не давая серьезного обоснования. Опираясь на целостный и всесторонний анализ текста, Македонов предлагает систему доказательств в пользу гениальности данного образа. Он полагает, что своей предельной конкретностью, «непоэтичностью» он выражает и глубину чувства лирического героя, и молодой девы, разлученной с ним, и остроту ужаса смерти, состояние полусна, полубреда, в котором герою стихотворения снится сон во сне о себе самом. За прозаичным эпитетом «знакомый» Македонов увидел предчувствие поэтом собственной гибели.

Македонов намеренно привел примеры удачного и опрометчивого использования одним критиком приема концентрации внимания лишь на отдельных деталях текста, чтобы продемонстрировать его возможности и ограничения.

Македонов продолжал традиции Белинского, основателя синтетической критики, соединяющей в себе одновременно идеологические и художественные задачи. В его работах 1960 – 1970-х годов приоритет был отдан эстетическому анализу, основанному на понимании литературы как второй субъективно-объективной реальности, к которой применимы принципы диалектики. Исследователь стремился к теоретическому осмыслению эстетических основ критической рефлексии и в целом литературоведческого анализа. Он вступал в полемику по ряду методических, теоретических проблем с современными отечественными и зарубежными исследователями, стараясь найти в их работах «зерна истины». Для обсуждения он выбирал труды только тех авторов, кого заинтересо-

вали вопросы поэтики и писательского мастерства. Тенденциозная критика «по поводу», для которой художественное произведение – не цель, а средство, не входила в поле его профессиональных интересов.

Литература

1. Белинский В.Г. Уголино. Драматическое представление. Сочинение Николая Полевого. 1838 // URL: http://az.lib.ru/b/belinskij_w_g/text_2360.shtml
2. Заболоцкий Н.А. Прохожий // URL: <http://www.stihi-rus.ru/1/Zabolockiy/94.htm>
3. Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста. Структура стиха. Л.: Просвещение, 1972. 271 с.
4. Луначарский А.В. Статьи о советской: литературе. М.: Просвещение, 1971. 568 с.
5. Македонов А.В. Анализ художественного мастерства // Современная литературно-художественная критика: Актуальные проблемы. Л.: Наука, 1975. 264 с. С. 44–106.
6. Македонов А.В. О «смоленской» поэтической школе, о ее месте в развитии советской поэзии и о трех юбилеях // Македонов А.В. Очерки советской поэзии. Смоленск: Смоленское книжное изд-во, 1960. С. 3–33.
7. Михайлов А. Лирика сердца и разума. М., 1965.
8. Тимофеев Л. Советская литература. Метод, стиль, поэтика. М., 1964.

E. L. Kotova

«IN ART – ALL MEANS AND ALL PURPOSE»: FOUNDATIONS OF CRITICAL REFLECTION A.V. MAKEDONOVA

Key words: *Macedonov; Lotman; skills; evaluation criteria; analysis principles.*

In the article we prove that in the works of the 1960 – 1970–ies, in contrast to the articles of the 1930s, A.V. Makedonov gave priority to the aesthetic analysis, based on an understanding of literature as a second subjective-objective reality to which we can apply the principles of dialectics.