

А.С. Бушмин

МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ
ВОПРОСЫ
ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКИХ
ИССЛЕДОВАНИЙ

А.С. Бушмин — МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ВОПРОСЫ ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКИХ ИССЛЕДОВАНИЙ

АКАДЕМИЯ НАУК СССР
ИНСТИТУТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
(ПУШКИНСКИЙ ДОМ)

А. С. Бушмин

МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ВОПРОСЫ
ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКИХ
ИССЛЕДОВАНИЙ



ИЗДАТЕЛЬСТВО « НАУКА »
ЛЕНИНГРАДСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ
ЛЕНИНГРАД · 1 9 6 9

7—2—2
198—69 (I пол.)

Электронная библиотека Пушкинского Дома

От автора

Проблемы методологии и логики научного исследования привлекают к себе все большее внимание представителей как естественных, так и общественных наук. Обсуждение этих проблем очень важно и для литературоведения.

Предлагаемая вниманию читателя книга написана историком русской литературы и с учетом преимущественно опыта русского советского литературоведения. С этим связаны ее особенности и некоторые из ее недостатков.

Автор исходил из убеждения, что основой методологии отдельной науки служит материалистическая диалектика, что поэтому методологическая тема органически сопрягает в себе частнонаучный, в данном случае литературоведческий, аспект с аспектом философским и что, следовательно, правильная разработка такой темы мыслима лишь в свете мировоззренческих принципов марксистского учения. Но, стремясь удовлетворить этим требованиям, я, разумеется, сосредоточил внимание преимущественно на литературоведческой стороне проблематики. Каждая частная наука призвана не только добывать знания, но и развивать способы дальнейшего обогащения знаний, т. е. быть прикладной логикой в своей сфере познания. Только об этом прикладном, методологическом аспекте литературоведческих исследований идет речь в настоящей книге.

Насколько, однако, правомерно обособленное рассмотрение этого аспекта, возможно ли и нужно ли оно?

Конечно, методология и методика частной науки разрабатываются прежде всего в действии, в непосредственной практике конкретных исследований, а не просто путем логического выведения методов из общих философских принципов. В области методологии теоретизирование, не связанное с непосредственным материалом данной науки, остается занятием бесплодно-схоластическим. Вместе с тем специальное рассмотрение методологических вопросов, не порывающее с конкретным предметом науки, имеет свой большой смысл.

Разработка методологических проблем, имеющая целью дальнейшее совершенствование науки, никогда не теряет значения, а временами приобретает особую важность. Такое время переживает наука наших дней. И если это верно по отношению ко всем областям знания, то для науки о литературе, как мне кажется, это особенно характерно. В недалеком прошлом общественные науки из-за ослабления внимания к вопросам методологии понесли заметный ущерб, выразившийся, в частности, в проявлениях догматизма и субъективизма. Это сказалось, может быть, наиболее болезненно в литературоведении, имеющем дело с таким тонким чувствительным органом общества, как художественная литература. Последствия серьезных упущений все еще не преодолены. Научный и общественный авторитет науки о литературе, несмотря на ее значительные и бесспорные достижения, не стоит на той высоте, на какой он должен был бы стоять; самостоятельная роль литературоведения в ряду других наук не пользуется прочным признанием. Конечно, объясняется это не только последствиями методологической неустойчивости, пережитой литературной наукой, но и теми колоссальными успехами естественных наук за последние годы, сравнительно с которыми заслуги общественных наук вообще и литературоведения в частности выглядят довольно скромно. В связи с этим романтика юности устремляет новые таланты преимущественно в ту область, которая ныне поражает всех нас великими открытиями. Таков пафос времени. Отсюда, однако, не следует, что литературоведы должны примириться с современным положением своей науки. Напротив, объективно сложившаяся обстановка обязывает литературоведов осознать всю ответственность своей роли и предпринять более решительные действия, более эффективно заявить о себе. Поэтому представляется чрезвычайно важным и своевременным, чтобы все деятели науки о литературе прониклись заботой о научной и общественной актуальности литературоведения.

Одним из важнейших условий достижения этих целей является как устранение явных упущений, так — и это главное — повышение всей культуры научного труда, обновление и обогащение литературоведческой методологии и методики, совершенствование логического аппарата в соответствии с задачами современной науки.

В пределах компетенции историка русской литературы я отобрал для рассмотрения такие вопросы, которые считаю заслуживающими общего внимания. В моей воле было ограничиться более или менее подробным рассмотрением немногих вопросов или же расширить их круг, поступаясь полнотой освещения. Я избрал второй путь, считая его более целесообразным в связи с необходимостью дать представление о современном состоянии и задачах разработки литературоведческой методологии. Но если вопросов оказалось, с одной стороны, слишком много для того, чтобы подробно развить каждый, то, с другой стороны, — их все же мало для того, чтобы более или менее полно очертить круг тех проблем, которые относятся к ведению методологии науки о литературе.

Многие из вопросов, затронутых в книге, ставились неоднократно, особенно активно они обсуждались советскими литературоведами в 1920-е и в начале 1930-х годов. Но возвращение к ним, дополнительное их освещение в связи с новыми конкретными ситуациями представляется мне не лишним. Вместе с тем я признаю большую важность обсуждения и тех вопросов (хотя касаюсь их бегло), которые возникают в связи с идеей применения новых точных методов и критериев в науке о литературе, в связи с поисками путей и средств, ускоряющих процесс научной работы.

Я не избегал острых, спорных проблем, считая, что дискуссия в таких случаях всегда лучше пассивного согласия, умолчания, электических примирений. Если научная полемика вообще является необходимым условием развития науки, то в обсуждении методологических проблем литературоведения после недавнего возрождения интереса к ним без этого просто не обойтись.

С этим связана такая особенность настоящей работы, как преобладание в ней критического элемента. Выделением теневых сторон в современных литературоведческих исследованиях я стремился подчеркнуть важность разработки методологических вопросов. Полагаю, однако, что предложенные мною критические заметки и отдельные соображения, касающиеся состояния и перспектив литературной науки, путей и способов литературоведческого исследования, могут иметь некоторое значение для последующего глубокого и детального освещения методологических проблем.

По вопросам, которые рассматриваются в книге, мне приходилось в течение 1961—1968 годов неоднократно выступать с докладами на научных собраниях и со статьями на страницах журналов «Коммунист»,¹ «Русская литература»² и в отдельных сборниках.

¹ Методологические проблемы литературоведения (1966, № 9).

² Проблема литературной преемственности (1961, № 3); О научном и общественном авторитете литературоведения (1962, № 1); О литературовед-

ках.³ В 1966 г. конспект книги был издан безнаборным способом⁴ и обсуждался в феврале 1967 г. на расширенном заседании Секции общественных наук Президиума Академии наук СССР.⁵ Мои суждения находили в отзывах советских и зарубежных ученых признание и порой резкую критику. В процессе подготовки настоящей книги я принял во внимание выступления своих оппонентов, не всегда, впрочем, соглашаясь с ними.

■

ческих исследованиях (1963, № 1); О социалистическом реализме. К вопросу о его толковании (1963, № 4); Против упрощения сложной проблемы (1964, № 4); Об аналитическом рассмотрении художественного произведения (1968, № 3).

³ Методологические задачи литературоведения. В сб.: Вопросы методологии литературоведения. Изд. «Наука», М.—Л., 1966; Литературная преемственность как проблема исследования. Там же; Некоторые методологические проблемы дальнейшего развития науки о литературе. В кн.: Советское литературоведение за 50 лет. Изд. «Наука», Л., 1968.

⁴ Состояние и задачи разработки литературоведения. Изд. «Наука», М., 1966.

⁵ См. информацию: Методологические проблемы литературоведения. «Вестник Академии наук СССР», 1967; № 6, стр. 26—32; Обсуждение методологических проблем литературоведения. «Известия Академии наук СССР. Отделение литературы и языка», 1967, вып. 5, стр. 492—494.

I.

Методологические задачи литературоведения

1 Советская литературная наука прошла сложный и богатый событиями путь исторического развития. Основное содержание и направление этого развития определялись марксистско-ленинскими идеями и высокими духовными запросами советского народа. Пройдя раннюю стадию постижения марксистской методологии, наша наука о литературе активно включилась в дело строительства социалистической культуры и успешно осуществляет свое общественное и научное предназначение. Достигнуты значительные результаты в изучении и пропаганде художественного литературного наследия и современной литературы. Об этом свидетельствуют крупные многотомные труды, освещающие историю развития литературы в ее закономерных связях с общественным движением; исследования по важным проблемам литературной истории, теории и отдельным жанрам; научные монографии о выдающихся художниках слова, критиках и об отдельных произведениях; учебные книги для средней и высшей школы; научные издания сочинений классиков, литературных и фольклорных памятников; многочисленные публикации ценных историко-литературных материалов. Проведена также большая работа по критическому разбору концепций старых литературоведческих школ (филологической, историко-культурной, психологической, сравнительно-исторической, социологической, формалистической), каждая из

которых в свое время, имея частные достижения, необоснованно претендовала на истинность и универсальное значение в науке о литературе.

Процесс методологического становления советской литературной науки обстоятельно проанализирован Г. Н. Поспеловым в статье «Методологическое развитие советского литературоведения». «Итак, — делает вывод исследователь, — за полувеков своего существования советское литературоведение развивалось в обстановке крутых переломов социальной жизни и ожесточенной политической борьбы, по-своему отражало их в быстрой смене своих методологических концепций, в напряженных столкновениях теоретических взглядов, в резких, непримиримых дискуссиях, приводивших часто к слишком прямолинейным и односторонним выводам. Все это имело, однако, огромную научно-познавательную ценность, так как заключало в себе различные попытки углубленного разрешения важнейших проблем литературной науки».¹

На всем широком фронте литературоведческих исследований плодотворно сказались принципы марксистско-ленинской методологии. В частности, состоявшиеся в последние годы международные съезды славистов — четвертый в Москве (1958), пятый в Софии (1963) и шестой в Праге (1968) — явились достаточно убедительным свидетельством тех преимуществ и перспектив, которыми располагает наше и зарубежное литературоведение, связавшее свою судьбу с марксизмом, в отличие от литературоведения буржуазного, все чаще порывающего с прогрессивным направлением общественной мысли и подверженного влияниям формализма, неомизма, фрейдизма.

Сейчас мы вправе сказать, что советская наука о литературе, взятая в целом, покончила с грубым антиисторизмом — и формалистическим, и вульгарно-социологическим, — которым она страдала в первые годы своего существования. Вместе с тем было бы, однако, самообольщением считать, что мы уже стоим на высоте своих научных принципов. Кажется, например, излишне восторженным вывод, выраженный в таких словах: «Бросая взгляд назад, поражаешься размаху, теоретической остроте, закономерности и строгой логической последовательности развития нашей науки».² И когда, руководимые желанием подняться выше, мы переходим

¹ Советское литературоведение за пятьдесят лет. Сборник статей под ред. В. И. Кулешова. Изд. Московского университета, 1967, стр. 123. См. также: Вопросы методологии литературоведения. Изд. «Наука», М.—Л., 1966; А. С. Бушмин. Состояние и задачи разработки методологии литературоведения. Изд. «Наука», М., 1966; С. Машинский. Пути и перепутья (из истории советской литературной науки). В книге автора: Наследие и наследники. Изд. «Советский писатель», М., 1967; Г. М. Фридлендер. Основные этапы советского литературоведения. В кн.: Советское литературоведение за 50 лет, главный редактор В. Г. Базанов. Изд. «Наука», Л., 1968.

² «Вопросы литературы», 1967, № 9, стр. 35.

от общих патетических фраз к конкретной оценке состояния нашей литературной науки с точки зрения ее собственных возможностей и ее все более усложняющихся современных задач, то, конечно, тут законны будут и неудовлетворенность достигнутым, и строгий критический суд над ошибками, и прямое указание на трудности, помехи и упущения. В частности, несмотря на оживление в изучении проблем теории литературы, всеми нами признаются недостаточными масштабы и результаты исследований в этой области. Еще заметнее отставание в разработке методов самого литературоведческого исследования. Предварительно коснемся причин этого явления.

Период 20-х—начала 30-х годов ознаменовался шумными боями вокруг литературоведческой методологии. В то время советская наука овладевала марксизмом в обстановке острой борьбы с традициями и концепциями буржуазных литературоведческих школ и с собственными заблуждениями — вульгаризаторским искажением и упрощением марксистской методологии в подходе к явлениям искусства. Острые дискуссии, как показало время, были не случайностью, не просто спором отдельных лиц, а неизбежным этапом в истории становления марксистского литературоведения. Они сыграли свою положительную роль, обнаружив необоснованность научных претензий тех, кто сознательно стремился помешать проникновению марксизма в литературоведение, и тех, кто горячо желал содействовать этому проникновению, но действовал ошибочно. Но, конечно, решающее значение в освоении марксизма литературоведением имела не эта открытая и порой весьма схоластическая демонстрация различных родов методологического оружия, а постижение смысла и силы марксистского метода в его конкретном научном применении, в практике исследовательского труда. В ходе времени методологическое разномыслие, характерное для ранней стадии развития советской науки о литературе, преодолевалось. Потерпели поражение, как равно несостоятельные в научном отношении, и формализм и вульгарный социологизм. И, естественно, отпадала необходимость в прежних ожесточенных формах спора. Однако это не означало, что отпала необходимость в деловом обсуждении методологических проблем уже как проблем марксистского литературоведения. Между тем в последующие годы не велось систематической творческой разработки методологических вопросов. В дискуссиях на разные темы они затрагивались только между прочим, попутно, мимоходом. Объясняется это прежде всего тем, что возобладавший с середины 30-х годов догматический подход к гуманитарным наукам не благоприятствовал развитию творческой мысли и в литературоведении. Конечно, и в это время литературоведческая методология не стояла на месте, она развивалась, как и всегда развивается, прежде всего непосредственно в конкретных исследованиях. Однако на ней не могло не сказаться отрицательно то обстоятельство, что

в течение довольно длительного периода конкретный опыт научных исследований систематически не анализировался и не обобщался. Вопросы методологии литературоведения не являлись объектом специального интереса научных коллективов. Вследствие этого оставались непроясненными как достижения, так и накопившиеся погрешности в области приемов научного исследования. И, очевидно, именно потому, что мысль научного коллектива в течение длительного времени недостаточно обращалась к методологическим проблемам, мы от них поотвыкли. Следствие действовавших в прошлом причин само стало причиной. Инерция прошлых лет все еще сказывается и поныне.

Если изданная в 1929 г. аннотированная библиография по теории литературы зарегистрировала несколько сот статей и книг, так или иначе трактующих вопросы литературоведческой методологии,³ то, по верному наблюдению Е. И. Покусаева, «последние указатели уже не в состоянии продемонстрировать такого взлета специально-методологических исканий. Но означает ли это, что в настоящее время в области методологии царит полное благополучие? Отнюдь нет. Скорее наоборот».⁴

Проектируемые в академических литературоведческих институтах исследования методологического и методического характера всего охотнее отодвигались на задний план. В 1958 г. была опубликована проблемная записка о закономерностях развития художественной литературы, разработанная группой видных ученых. В записке обосновывалась необходимость подготовки коллективного труда «Методология и методика литературоведческих исследований», обобщающего опыт марксистско-ленинской науки о литературе. Прошло десять лет — и кто об этом сейчас помнит?! Впрочем, забвению способствовала и сама записка, предлагавшая обсудить целесообразность издания такого труда «на одном из предстоящих всесоюзных совещаний литературоведов».⁵ Но когда будет созвано это совещание? Да и будет ли? Такова судьба крупного замысла. Но это собственно и все за последние два десятилетия, что проектировалось нами непосредственно в области литературоведческой методологии, если не считать некоторых работ частного характера. Вовсе забыта старая, хорошая академическая традиция предпосылать крупным историко-литературным исследованиям методологическое введение. Ничего подобного нет даже в наших многотомных коллективных трудах по истории литературы. Содержание введений к ним составляет разговор на разные темы общеисторического характера.

³ С. Балухатый. Теория литературы. Аннотированная библиография. Изд. «Прибой», Л., 1929.

⁴ «Вопросы литературы», 1967, № 9, стр. 46.

⁵ Вопросы советской науки. Закономерности развития художественной литературы. Изд. АН СССР, М., 1958, стр. 22.

Поэтому и для литературоведов были важны такие научные мероприятия, как широкое обсуждение вопросов научной методологии на расширенном заседании Президиума АН СССР в октябре 1963 г.⁶ и на методологических совещаниях в Секции общественных наук Президиума АН СССР в январе 1964 года⁷ и феврале 1967 г.⁸ Это содействовало оживлению интереса к обсуждаемым проблемам и в Отделении литературы и языка. В работе Отделения и его литературоведческих институтов, в научных советах по комплексным проблемам и в методологических семинарах, на страницах журналов «Русская литература» и «Вопросы литературы» и в некоторых трудах заметно повысилось внимание к проблемам научной методологии и методики. Правда, усилия в этой области пока еще не приобрели систематического, планомерного характера.

Состоявшиеся в последние годы в институтах Отделения научные дискуссии о реализме, о сравнительном изучении литератур, о построении истории советских литератур народов СССР, о предмете и задачах литературоведения на современном этапе, о литературоведческих жанрах, о типологическом изучении литературы и другие — все эти дискуссии, затрагивая принципы научного исследования, раскрыли накопившиеся в этой области те разногласия и затруднения, которые мирно сосуществовали в течение довольно длительного времени, а теперь требуют коллективного обсуждения.

Разработка методологических проблем дает возможность вести борьбу с реакционным буржуазным литературоведением более активно и все более совершенными научными способами. Вместе с тем это сделает нас более вооруженными в распознавании всякого рода недостатков и в советской литературоведческой науке.

Но наша научная зоркость должна быть направлена не только против рецидивов устаревших воззрений, не только против крайних отступлений от марксистского метода. Следует, впрочем, заметить, что в наших работах порой чрезмерно много места, в ущерб обсуждению собственно научных вопросов, отводится критике именно вульгарных вариантов отступления от научной методологии, разоблачению тех наиболее грубых погрешностей мысли, несостоятельность которых вполне очевидна и не требует особых доказательств. Белинский в свое время писал: «Ни одна область

■

⁶ Методологические проблемы науки. Материалы заседания Президиума АН СССР. Изд. «Наука», М., 1964.

⁷ Методологические вопросы исторической науки. (На заседании Секции общественных наук). «Вестник Академии наук СССР», 1964, № 4, стр. 129—148.

⁸ Методологические проблемы литературоведения. (Заседание Секции общественных наук). «Вестник Академии наук СССР», 1967, № 6, стр. 26—32.

науки так не богата чудовищными нелепостями, как область филологии и истории».⁹

И суть дела заключается не только в том, чтобы устранить несообразности, наверстать упущения. Это не самое трудное, не самое важное. Более важно дальнейшее совершенствование литературоведческого исследования. Это диктуется не только нашими недоработками, но и неоспоримым продвижением вперед. Наука о литературе не стоит на месте, обогащается все новыми и новыми достижениями. Вместе с новыми достижениями возрастают требования, уточняются представления об истине, недочетах и ошибках. Противоречие между сделанным и желаемым каждый раз возрождается на уровне более высоких требований. То, что было хорошо и терпимо вчера, становится ныне пройденной ступенью. Чувство неудовлетворенности состоянием науки не исчезает и побуждает к непрерывным поискам.

Идя вперед, мы оглядываемся назад, чтобы с высоты последних научных достижений ретроспективно выявить и устранить недочеты в решении прежних проблем. С другой стороны, продвижение вперед расширяет горизонты, приводит к осознанию новых, ранее не возникавших проблем. Круг вопросов, подлежащих решению, расширяется, глубина их исследования не знает пределов. Новые успехи — новые трудности. Заботы не убывают. Время повелевает. «История несет с собой и новые факты и новые способы исследования, требующие дальнейшего развития теории».¹⁰

Наше литературоведение пока развивается скорее экстенсивно, чем интенсивно. В поле обозрений входит все больше фактов, а обобщение накоплений запаздывает, ориентация в приобретенных богатствах затрудняется, теоретическое закрепление занимаемых позиций отстает. Ощущение зыбкости почвы не исчезает. Перевес научно-сборительской работы, преобладание эмпирического литературоведения, недостаточная забота о синтезе в литературоведческих исследованиях — все это вызывает справедливое чувство неудовлетворенности и у нас, литературоведов, и у наших читателей.

Взгляды на многие литературные проблемы, в частности и в особенности на те из них, которые относятся к истории и теории реализма, претерпели существенные изменения. Характеристика литературных мнений наших дней, если бы такая характеристика была кем-либо сделана, несомненно обнаружила бы среди новых плодотворных мыслей и наличие многих разноречий, воскресших предубеждений и новоизобретенных предрассудков. Амплитуда оценок, даваемых литературоведами одному и тому же художественному или научному произведению, колеблется в весьма ши-

⁹ В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. IX, Изд. АН СССР, М., 1955, стр. 184.

¹⁰ В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 4, стр. 202.

роких пределах; здесь оказываются равно возможными и самые высокие, и самые низкие оценки. И этот субъективизм объясняется не только (и не столько) личной предвзятостью оценщиков, а прежде всего брожением мнений в условиях усложнившихся знаний, требующих дальнейшей разработки объективных научных критериев.

Литературная наука изменяется как в связи с изменением и усложнением своего предмета, так и в силу своего собственного внутреннего развития. Соответствующего развития требуют и ее методология и методика. Фактом нашего времени является углубляющаяся дифференциация научного знания и, как следствие этого, возникновение новых и новых наук; дифференциация внутри отдельной науки и, как следствие этого, усложнение структуры науки. И отсюда нарастает потребность в интеграции научного знания, призванной нейтрализовать отрицательные последствия специализации, дробления научного труда. По отношению ко всем наукам это осуществляется философией, по отношению к частной, отдельно взятой науке это должно входить в компетенцию ее собственной теории и методологии.

Наконец, отметим, что самим развитием современной науки — ее широкими масштабами и бурным темпом — порождается специфическая ситуация, обязывающая уделять особое внимание методам научной работы. Происходит, по образному выражению академика М. В. Келдыша, «лавинообразный процесс развертывания самого фронта научных исследований».¹¹ Складывающаяся наука о науке свидетельствует, что в течение каждых 15—20 лет удваиваются показатели научной деятельности (количество публикуемых научных работ, количество научных работников и т. д.). Человеческая способность к восприятию все более отстает от прогрессирующего роста объема научной информации. И, как говорят авторитетные ученые, порой оказывается легче заново решить ту или иную проблему, нежели найти в гуде научных публикаций уже осуществленное ее решение. Отсюда неизбежно происходит удлинение сроков обучения и сроков подготовки научного работника, прогрессивное усложнение самого процесса индивидуального и коллективного научного творчества.

Характеризуемая ситуация приобретает дополнительную сложность в области наук об искусстве и, в частности, в литературоведении. Великие произведения искусства не утрачивают во времени своего общечеловеческого значения. Художественное наследие разных эпох — и далеких и близких — остается той актуальной реальностью, которой наряду с творчеством своего времени призван заниматься литературовед. Если и в подведомственной ему сфере факты подвержены закону забвения, то в значительно мень-

¹¹ М. Келдыш. Октябрьская революция и научный прогресс. «Коммунист», 1967, № 16, стр. 80.

шей степени, чем факты, с которыми имеют дело другие науки. В области литературоведения утрата значимости фактического и исторического материала совершается замедленно. Историко-литературная наука обязана преодолевать всю прогрессивно нарастающую хронологическую толщу своего предмета. Трудности эти в известной мере ослабляются специализацией внутри науки. Но только в известной мере. Например, специалист в области истории советской литературы мало что способен сделать без достаточной фактической и научной ориентации в области художественного наследия классиков прошлых веков. Минимум эрудиции литературоведа-исследователя даже при самой узкой его специализации все же включает более чем один век развития литературы и литературной науки, тысячи томов произведений и требует многолетних занятий в преддверии зрелой научной деятельности. И если в настоящее время средний возраст членов Отделения литературы и языка оказывается самым высоким по сравнению со средним возрастом членов других отделений Академии наук СССР, то объясняется это, конечно, не просто индивидуальными преимуществами вторых перед первыми, а прежде всего специфической литературоведческой трудностью.

Порождаемые этой спецификой науки затруднения в настоящем — и еще более в будущем — обязывают литературоведов добиваться серьезных качественных сдвигов в рационализации своего труда. Традиционный исследовательский опыт даже в его лучших образцах становится недостаточным. Мы уже не можем и не должны ограничиваться методологическими и методическими поисками только в установившихся направлениях, не можем и не должны оставаться в стороне от использования тех возможностей ускорения интеллектуального процесса, которые подсказываются современными точными науками и вычислительной техникой. Идея применения точных методов и критериев в науке о литературе приобрела большую актуальность; потребность в более точных правилах вывода и в более точных определениях, в более строгой терминологии и в более целостной системе литературоведческих понятий становится насущной. И не случайно, все чаще предпринимаются попытки найти для литературоведения более прочную и более точную опору. Все больше начинают говорить о необходимости реформ в литературоведении. Нужда в этом есть. Поэтому нам следует больше, чем это пока наблюдается, проявлять заботы не только о применении руководящих методологических принципов, но и о совершенствовании и новаторском обогащении исследовательских методов литературной науки, ее методики, ее «техники».

Круг основных вопросов, относящихся к области методологии современного литературоведения и порядок их органического сцепления пока еще не прояснены. Построение сколько-нибудь определенной системы потребует усилий многих ученых и может быть

достигнуто только путем последовательного ряда разработок. Этим, на наш взгляд, оправдывается целесообразность предварительного рассмотрения отдельных, «избранных» вопросов.

2 Одним из следствий длительного ослабления внимания к литературоведческой методологии является утрата ощущения ее специфики, ее места, ее функций. Все это смешалось и затерялось в других понятиях: во-первых, в общей научной методологии; во-вторых, в теории литературы. Между тем, конечно, ни та, ни другая не отменяют и не заменяют функций методологии литературоведческих исследований.

Методология литературоведения... Возможна ли она? Правомерно ли вообще говорить о методологии той или иной частной науки? По этому вопросу наши философы высказывают разные мнения. Одни считают, что слово *методология* может употребляться только тогда, когда речь идет об исследовании всеобщих законов бытия и мышления, о материалистической диалектике. Что же касается частных, специальных наук, то применительно к ним следует говорить не о методологии, а лишь о методике или о частных методах, в которых всеобщие методы преломляются, дифференцируются, конкретизируются соответственно специфике объекта познания. «Из этого следует, — пишет один из современных философов, — что частнонаучной методологии нет. Методология одна: она есть философско-логическая, ибо только философия и логика исследуют всеобщие законы бытия и мышления. Частнонаучные методы являются конкретизацией всеобщего метода и всеобщей методологии... Частнонаучные принципы и теории не могут образовать систему методологии».¹² Автор считает, что все методологические вопросы частных наук являются философско-логическими вопросами и что «ими должны заниматься философы».¹³

Предпочитать выражение «частнонаучные методы» — это, конечно, дело автора, но он не привел убедительных доказательств для обоснования категорического отказа от понятия «частнонаучная методология». Нам представляется дело так. Частнонаучные методы, взятые в целостной системе и осмысленные в свете философских принципов научного познания, — это и есть методология данной специальной науки. И какой смысл говорить о всеобщей методологии, если отвергаются другие, более конкретные виды методологии? Предполагается, что признание правомочности по-

¹² А. Бынков. К вопросу о системе методологии и методов в диалектической логике. В сб.: Диалектика и логика научного познания. Изд. «Наука», М., 1966, стр. 322—323.

¹³ Там же, стр. 333.

следних затрудняет «проведение демаркационной линии между философией и частной наукой»,¹⁴ выражает как бы недоверие к всеобщности значения философии, умаляет ее авторитет. Напрасные опасения.

Опасны, чреватые отрицательными последствиями не попытки дифференцировать методологию, а тенденции и настроения другого рода, противоположного характера. В области общественных наук мы слишком долго успокаивали себя мыслью, что все уже дано в готовом виде в интегрированном методе материалистической диалектики. При таком понимании вопроса методология частных наук лишалась своей самостоятельности, растворялась, исчезала в философской всеобщей методологии и сводилась лишь к применению, конкретизации последней в специальных областях знания, а творческий подход, новые открытия в методологии считались делом только философов. Это порождало индифферентизм, скрывало инициативу представителей частных наук в области самостоятельных методологических поисков. Назрела потребность в частнонаучных методологиях, разрабатываемых так, чтобы специалисты разных областей гуманитарного знания чувствовали бы себя и представителями единой марксистско-ленинской науки об обществе и человеке.

Поэтому более плодотворным является иное понимание проблемы. Сущность его заключается в признании, что «теоретические и методологические основы конкретных наук разрабатываются не только философией, но и ими самими. Конкретные науки, являясь по отношению к философии специальными, в свою очередь могут выступать как методологические по отношению к более узким разделам данной области знания».¹⁵

Методология конкретной науки не только находит для себя научное основание в диалектическом материализме; она в то же время и подтверждает его истинность, углубляет и расширяет своими открытиями представление о его всеобщей эвристической ценности. С методологией имеет дело любой ученый в своих конкретных исследованиях, и потому для каждого благотворно повышение собственной философской культуры. Но полагаем также, что все науки должны иметь таких представителей, которые в своей области занимаются в той или иной мере и специальной разработкой методологических вопросов и соответственно готовят себя для этого. К чему ревнивое требование, чтобы этим «занимались» только философы? От сложения сил будет прибавка и в результатах.

Марксистско-ленинское мировоззрение, материалистическая эстетика, являясь философской основой научной методологии со-

¹⁴ Там же.

¹⁵ П. Копнин, А. Спиркин. Методология. В кн.: Философская энциклопедия, т. 3. М., 1964, стр. 421.

ветского литературоведения, открывают перед исследователем неограниченные возможности для изучения художественной литературы во всем историческом многообразии ее форм. Но возможности научного метода и реальная эффективность его применения — это, конечно, разные вещи, полное совпадение которых все еще остается идеальной целью наших научных стремлений. Марксистский метод есть единственный подлинно научный путь к объективной истине, но в то же время это и самый сложный путь, он имеет свои «камни преткновения», он предъявляет к знаниям и способностям исследователя исключительно высокие требования. Правильный метод гарантирует от ошибок лишь в той мере, в какой он освоен самим исследователем в процессе активного, глубоко осознанного, творческого его преломления и применения в той или иной специфической сфере познания.

Ошибки, например, вульгарных социологов в литературоведении — это ведь вовсе не случайные ошибки только отдельных недалеких людей. Корень этих ошибок заключается в наивном предположении, что можно пользоваться во всех случаях, независимо от специфики изучаемых явлений, марксистским социологическим методом как отмычкой от всех дверей. Но литературоведов, искренне желавших быть марксистами, к вульгарному социологизму приводил порой и просто недостаток специальных конкретных знаний, вследствие чего сложные вопросы казались простыми и создавалось впечатление мнимой легкости их решения.

Вспомним ранние годы становления марксизма в советском литературоведении. В то время ученые старшего поколения, обладавшие большими специальными знаниями, в подавляющей своей массе относились к марксизму скептически, настороженно и порой прямо враждебно. Они находились в плену старых буржуазных концепций искусства. Литературоведы младшего поколения, не лишённые дарований и принимавшие с энтузиазмом марксизм, были слабо вооружены специальными знаниями, а потому часто схематизировали и вульгаризировали великое учение, полагали, что можно достичь высот марксистского литературоведения помимо большой историко-литературной культуры, так сказать, в порядке авангардистского штурма. Они не опровергали, а огульно отвергали старое, обобщали не факты, а оперировали обобщениями, поспешно вырванными из работ классиков марксизма. В их шумных декларациях диалектика, лишенная конкретно-исторической основы, оказалась висящей в пустом пространстве. Известно, что конечным результатом этого был вульгарный социологизм. В то время успешной оказывалась деятельность лишь тех немногих литературоведов, у которых органически сочетались знания и марксистской методологии, и истории литературы. Марксистский метод много дает исследователю, но он и много спрашивает с него.

Действие диалектических законов проявляется только в массе фактов, образующих исторический процесс, и проявляется каждый

раз в соответствии со спецификой этих фактов; диалектика не приносится, а открывается в них и открывается в меру их познания. Ошибочное представление о том, что можно ограничиться извлечением методологических принципов из трудов классиков марксизма-ленинизма и простым применением их к своей науке, что из общей марксистской методологии как-то само собой, автоматически, без наших особых усилий может сложиться специальная методология литературоведения, — такое представление парализует или во всяком случае притупляет поиски в области последней.

Материалистическая диалектика как учение о всеобщих законах бытия и мышления и как теория познания не ставит никаких пределов в специальной методологии и методике конкретных исследований, предоставляя различные возможности выбора; она не регламентирует специальные научные методы и не канонизирует какие-либо из них. Напротив, материалистическая диалектика именно через разработанную и постоянно совершенствуемую специальную методологию конкретной науки может действительно раскрыть все свои возможности, эффективно проявить себя с учетом специфики объекта исследования, а также дать простор для выражения индивидуальных возможностей исследователя. Дело решают не только верные руководящие понятия, но и «искусство оперировать с понятиями».¹⁶ Знание общих принципов марксистской методологии не дает нам права чувствовать себя свободными от дальнейшей разработки их применительно к специфике литературоведения. Усвоение научных принципов классиков марксизма-ленинизма — это не конец, а только основа и исходный пункт работы литературоведов над своей методологией.

В условиях бурного развития современной науки и нарастающей сложности ее новых задач разработка как общеполитических, так и специфических проблем логики и методологии научного познания приобретает все более важное значение. Представители естествознания в союзе с философами уже сделали первые плодотворные шаги в этом актуальном направлении. Выдающиеся успехи естественных наук в нашей стране следует объяснить не только пафосом времени, не только новейшей приборной техникой, но и тем, что значительная группа философов активно включилась в разработку вопросов методологии науки и логики научного исследования, в первую очередь применительно к задачам естествознания и техники.¹⁷

¹⁶ В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 29, стр. 236.

¹⁷ См., например: Тезисы докладов симпозиума «Логика научного исследования» и семинара логиков. Изд. Киевского университета, 1962; см. также публикацию материалов этого совещания в журнале «Вопросы философии» (1962, № 10); сборники под редакцией Б. М. Кедрова: Законы мышления. Изд. АН СССР, М., 1962; Формы мышления. Изд. АН СССР, М., 1962;

Примечательным фактом в науке нашего времени является вычленение самостоятельной методологической дисциплины — логики научного исследования. Это стало возможно как следствие предшествующего и как необходимое условие дальнейшего развития науки по пути точного знания. «Диалектическая логика дает теоретико-познавательную основу формальной логике. Она объясняет место формальной логики среди других наук, ее значение для познания действительности, природу ее основных понятий и законов и границы ее применения. Формальная логика, исследуя средства формального вывода, способствует и более глубокому пониманию процесса умозаключения».¹⁸ Логическая проблема правильности научного познания (его согласия с самой собой) составляет важную часть более общей проблемы, гносеологической проблемы истинности научного познания (его согласия с предметом исследования). Логическая правильность научного мышления является необходимым условием истинности знания. Между тем в области гуманитарных наук интерес к методологии научного исследования, за немногими исключениями,¹⁹ пока ограничивается только мировоззренческим, гносеологическим аспектом. Несомненно, что представители общественных наук, в частности литературоведы, прибегая к помощи философов и логиков, должны уделить вопросам логики научного исследования внимание, достойное их значению.

■

Проблемы научного метода. Изд. «Наука», М., 1964; Анализ развивающегося понятия. Изд. «Наука», М., 1967; сборники под редакцией П. В. Таванца: Философские вопросы современной формальной логики. Изд. АН СССР, М., 1962; Проблемы логики научного познания. Изд. «Наука», М., 1964; Логическая структура научного знания. Изд. «Наука», М., 1965; сборник под редакцией П. В. Копнина и М. В. Поповича: Логика научного исследования. Изд. «Наука», М., 1965; сборник под редакцией Ф. В. Константинова и др.: Диалектика и логика научного познания. Изд. «Наука», М., 1966; сборник под редакцией П. В. Копнина, М. Э. Омеляновского и др.: Логика и методология науки. IV Всесоюзный симпозиум, Киев, июнь 1965. Изд. «Наука», М., 1967; книги: И. Д. Андреев. О методах научного познания. Изд. «Наука» М., 1964; И. Т. Фролов. Очерки методологии биологического исследования. Изд. «Мысль», М., 1965; В. И. Столяров. Процесс изменения и его познание. Изд. «Наука», М., 1966; А. А. Зиновьев. Основы логической теории научных знаний. Изд. «Наука», М., 1967; Г. А. Подкорытов. Историзм как метод научного познания. Изд. Ленинградского университета, 1967. Из книг, посвященных специально методологии общественных наук, назовем сборники статей: Методологические вопросы общественных наук. Изд. Московского университета, 1966; Методологические вопросы общественных наук. Изд. Ленинградского университета, 1968.

¹⁸ П. В. Таванец. Формальная логика и философия. В сб.: Философские вопросы современной формальной логики. Изд. АН СССР, М., 1962, стр. 14.

¹⁹ См., например: Б. А. Грушин. Очерки логики исторического исследования. Изд. «Высшая школа», М., 1961.

3 Весьма важно также правильно решить проблему соотношения методологии литературоведения с теорией литературы. Последняя в том виде, как она сейчас у нас разрабатывается, не охватывает первой. Очевидно, это так и должно быть. Теория литературы и методология науки о литературе должны рассматриваться как два раздела или два аспекта теоретического литературоведения, тесно связанных, глубоко взаимообусловленных, но тем не менее отличающихся характером своих функций, своих задач. Теория литературы имеет дело с законами и категориями художественного творчества, методология литературоведения, руководствуясь этими законами и категориями, определяет принципы их научного исследования в конкретном историко-литературном процессе.

Теория обращена собственно к литературе, методология — к науке о литературе. В соотношении этих понятий примат принадлежит теории, ибо она, являясь, с одной стороны, частным ответвлением философско-эстетического учения об искусстве, а с другой — обобщением всего опыта исторического развития литературы, раскрывает природу изучаемого предмета, которая обуславливает собою методы литературоведческого исследования.

В конце концов, не столь важно, будем ли мы мыслить себе методологию как относительно самостоятельный — наряду с теорией литературы, историей литературы и литературной критикой — раздел литературоведения, или же будем считать ее лишь внутренней составной частью теории литературы. Последнее, быть может, является более верным. Но в таком случае должно измениться установившееся представление о границах и структуре теории литературы, о ее проблематике и ее задачах.²⁰ В связи с этим заметим, что понятие *общее литературоведение*, которое у нас сейчас стало малоупотребительным, вытеснилось понятием *теория литературы*, все же, кажется, имеет свой смысл.²¹ Оно уместно как понятие, объединяющее два аспекта литературоведческого теоретического мышления — теорию литературы и теорию (или методологию) литературоведения.

Нисколько не настаиваем на удовлетворительности предложенных формулировок, они в данном случае имеют рабочее значение. Посредством их нам хотелось лишь обратить внимание на неправомерность забвения вопросов литературоведческой методологии, как это у нас сейчас наблюдается.

■

²⁰ Заметный шаг в этом направлении сделан коллективом сотрудников Института мировой литературы АН СССР в трехтомном издании «Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении» (1962—1965).

²¹ Основное представление о содержании этого понятия дает книга: М. В е р л и. *Общее литературоведение*. Перевод с немецкого. Изд. «Иностранная литература», М., 1957.

Поясним каким-нибудь конкретным примером различие в функциях теории литературы и теории, или методологии литературоведения.

В свое время А. Н. Пыпин писал: «Вопрос об истинных задачах истории литературы все еще остается темен».²² Хотя после А. Н. Пыпина наука о литературе далеко пошла вперед и многое в понимании задач истории литературы прояснилось, все же темного здесь немало. И в самом деле, чем должна заниматься история литературы? Историей произведений? Историей литературных идей? Историей литературных биографий? Историей художественных форм и мастерства? Историей литературных направлений? Историей литературы как специфическим выражением социальной истории общества?

В общей форме можно ответить, что она должна заниматься в той или иной мере всеми этими вопросами, — и это, конечно, верно. Но в какой субординации должны находиться эти вопросы, какие из них надо считать главными и какие подчиненными? Как должны соотноситься в исследованиях по истории литературы генерализующий и индивидуализирующий методы? Все это еще недостаточно выяснено и в каждом конкретном случае требует своих решений. Теория литературы нам здесь не поможет, так как это не ее вопросы; она дает лишь общие представления о литературном процессе. Тут может и должна помочь теория самого литературоведения, т. е. методология.

Через методологию и методику литературоведения теория литературы приобретает свое прикладное значение, реализует себя в конкретных историко-литературных исследованиях и в свою очередь находит в них свое подтверждение и стимул к дальнейшему развитию. Поэтому за вопросами теории литературы не следует забывать и собственно вопросов методологии и методики литературоведения.

Всякая наука имеет свои специфические логические проблемы, без решения которых она перестает быть наукой. И когда мы рассматриваем собственно внутреннее строение отдельной науки, конструктивные принципы ее нормального функционирования, то мы не можем не признать необходимости таких ее составных частей, которые призваны обслуживать эту науку, совершенствовать ее собственное оружие, обеспечивать ее внутреннее развитие, делать ее способной наилучшим образом решать общественно-практические задачи. Именно в этом и заключается предназначение специальной методологии и методики каждой отдельной науки и, в частности, литературоведения.

Методология литературоведческой науки отличается от общей научной методологии — диалектического материализма — не только

²² А. Н. Пыпин. История русской литературы, т. I. СПб., 1907, стр. 5—6.

конкретизацией исходных философских принципов, но и тем, что включает в себя специфические методы, которые возникают именно в данной сфере познания.

В истории науки о литературе издавна выработались такие, например, методы, как филологический, эстетический, формальный, биографический, историко-культурный, сравнительно-исторический, социологический. В соответствии с каждым из этих методов или тем или иным сочетанием их возникали свои особые школы или направления.

Все эти односторонние методологические направления появлялись не случайно. Они подсказывались той или иной особенностью литературно-художественного творчества, взятой изолированно от других. В силу исторической ограниченности представлений о сущности и общественных функциях литературы, а отсюда и о задачах литературной науки целое подменялось частью его.

Марксизму присуще глубокое и многостороннее понимание сущности художественного творчества. И потому марксистская методология, действительно заслуживающая этого наименования, предполагает разнообразие частных методов, приемов, индивидуальных подходов в исследовании литературы.

Специальные методы старых школ, подсказанные характером изучаемого предмета, наша литературная наука не игнорирует, но она принципиально переосмысливает их место и значение, дает их в новой единой системе, в иной координации и субординации, указывает каждому из них свои аспекты применения.

В современной науке о литературе, подобно тому как это было и в прошлом, можно наблюдать предпочтению, отдаваемое тем или другим специальным методом. Так, буржуазное литературоведение заметно тяготеет к психоаналитическому или формалистическому методам. Марксистское литературоведение признает возможность и необходимость изучения литературы во всех ее аспектах и всеми возможными способами, соответствующими сущности предмета. Это, однако, не означает, что оно считает все аспекты изучения одинаково важными, равноценными. Марксистская наука о литературе немислима, если она не включает в программу своих изучений социально-исторического подхода к художественной литературе, взятой в ее сложной специфике. Именно такое изучение является определяющим и подчиняет себе все другие подходы. Это опять-таки не означает, что каждое конкретное исследование должно обязательно стремиться к охвату всех аспектов и применению всех методов.

Вполне естественно, например, и для литературоведа-марксиста проявлять преимущественный интерес к какой-либо определенной стороне художественной литературы, в частности и к формальной стороне. От этого он не перестает быть марксистом, если не порывает с основами научной методологии, с пониманием диалектического единства содержания и формы. То же можно сказать и

о психологическом подходе к литературоведческим проблемам. Его не должно чуждаться марксистское литературоведение, и в последнее время оно все чаще прибегает к нему, руководствуясь новейшими достижениями науки в области изучения социальной и индивидуальной психологии и решительно не принимая фрейдистского психоаналитического метода в искусстве. Можно было бы назвать среди советских ученых и превосходных мастеров литературоведческого портрета писателя в жанре Сент-Бева, но не на основе его методологии.

Однако главный признак, характеризующий марксистское литературоведение, выражается не в предпочтении тех или иных частных методов исследования, а в принципиально ином понимании исторического генезиса и функций художественной литературы, а отсюда и задач и методов ее исследования.

4 Методологию науки о литературе образуют общие методы и частные методы. Общие методы являются конкретизацией философских принципов, их претворением в специальной области знания. Они составляют философскую основу системы литературоведческой методологии. Частные или специальные методы непосредственно обусловлены спецификой предмета данной науки, в нашем случае художественной литературой. Они являются только составной частью литературоведческой методологии и сами по себе, вне связи с философскими принципами познания, не образуют целостной системы.

Помимо основных — общих и частных — методов, составляющих собственно методологию литературоведения, последняя в более широком понимании включает сложную совокупность вспомогательных методов, или научных приемов, технических способов организации и обработки материала. Это, так сказать, технологическая часть методологии, или собственно методика науки.²³ Специальное рассмотрение методических вопросов не входит в нашу тему, но один из них имеет прямое к ней отношение. Это вопрос о соотношении методики с методологией.

Было бы равно неверным как признание полной методологической обусловленности методики, так и признание ее полной неза-

■

²³ Научной методике в последнее время посвящены работы, предназначенные для начинающих литературоведов: П. Н. Берков. Введение в технику литературоведческого исследования. Учпедгиз, Л., 1955; Н. Ф. Бельчиков. Пути и навыки литературоведческого труда. Изд. «Наука», М., 1965. Сюда примыкают книги: Г. А. Гукowski. Изучение литературного произведения в школе. (Методологические очерки о методике). Изд. «Просвещение», М.—Л., 1966; А. И. Ревякин. О преподавании художественной литературы. (Учебное пособие для студентов и преподавателей педагогических институтов). М., 1968.

зисимости. Методология так или иначе ориентирует исследователя на преимущественное использование тех или иных приемов, но сами приемы могут оставаться более или менее нейтральными по отношению к общим идейным и методологическим позициям исследователя. Методические приемы — это тот инструментарий науки, которым ученые разных методологических направлений могут пользоваться для достижения своих целей. Научная методика связана с идейными и методологическими позициями исследователя. Но здесь нет фатальной обусловленности. Во всякой специальной науке есть свое профессиональное мастерство, своя технология, которая обладает известной самостоятельностью. На этом основана возможность использования методического опыта ученых, методологические принципы которых нами не разделяются. Справедливо суждение, что «техника исторического исследования, в отличие от методологии, развивается не по законам идеологической преемственности, а по законам познавательной преемственности. Этим объясняется сохранение в рамках марксистского источниковедения многих приемов и методик из буржуазного источниковедения».²⁴

Литературоведы, признававшие филологический метод основным или даже единственным научным методом, считали, что история литературы должна рассматривать «формальную сторону памятников, ее эволюцию, оставляя изучение содержания историку культуры».²⁵ В соответствии с таким пониманием задач литературной науки представители филологической школы сосредоточивали все свое внимание на приемах препарирования текстов. Текстологическое изучение вытесняло полностью приемы социологического анализа. В марксистской литературной науке филологический метод является лишь одним из ее частных методов. Но многие прежние приемы филологического анализа, в пределах его применения, сохраняют свое значение и теперь.

Испытывая известное воздействие со стороны методологии, методика в свою очередь оказывает на нее обратное влияние. Научная методика обслуживает методологию, приводит ее в непосредственное соприкосновение с данным исследуемым материалом, поэтому она требует от исследователя гибкости и находчивости, постоянной изобретательности, органического соответствия приема материалу и задачам конкретного исследования. Следовательно, забота о совершенствовании методики есть в какой-то степени и забота о совершенствовании методологии. Исследовательская ме-

■

²⁴ А. И. Вербин, А. П. Серцова. Исторический материализм и некоторые методологические вопросы исторической науки. В сб.: Методологические вопросы общественных наук. Изд. Московского университета, 1966, стр. 340.

²⁵ В. Н. Перетц. Из лекций по методологии истории русской литературы. Киев, 1914, стр. 219.

тодика в зависимости от ее совершенства может или способствовать, или мешать проявлению эффективности методологических принципов. Хорошо разработанная методика может ослабить отрицательные последствия ошибочных методологических установок. И, напротив, слабое владение методическими приемами обязательно сказывается отрицательным образом на результатах исследования, хотя бы оно велось в свете общих верных установок. Такое противоречивое взаимодействие между методикой и методологией можно наблюдать и в нашем, советском литературоведении.

По уровню своего научного мышления советская наука о литературе резко возвышается над прежними литературоведческими школами. Но если иметь в виду собственно технологию дела, методические приемы, мастерство обработки эмпирического материала, то сопоставление в этой области не всегда говорит в нашу пользу. В некоторых отношениях мы стоим, может быть, даже несколько ниже предшественников.

«В сущности говоря, — пишут наши ученые, — „техника“ исторического исследования за последнее столетие почти не претерпела каких-либо серьезных изменений. Методика наша мало чем отличается от работы „кустарей-одиночек“, мы все еще работаем „сохой“».²⁶ Слова эти справедливы и относительно историков литературы.

Методика исследовательской работы очень заметно отстает от нашей, тоже не вполне совершенной литературоведческой методологии, от выросших по объему и по сложности задач современной науки о литературе. Конечно, и в нашей области сейчас немало мастеров своего дела, показывающих высокие образцы литературоведческой «техники». Однако это остается, так сказать, заслугой их личного дарования, их личного опыта, их индивидуальной чуткости к требованиям изучаемого материала. Разумеется, методика исследования — это прежде всего область проявления инициативы, интуиции ученого. Но эффективный личный почин возможен только на основе усвоения уже выработанных приемов исследования, их критического отбора, совершенствования, обновления и пополнения. Поэтому и методические проблемы не могут считаться только частным делом отдельного исследователя. Однако научной методике, созданию пособий, обобщающих опыт лучших мастеров, у нас уделяется очень мало внимания.

Это отрицательно сказывается прежде всего на формировании молодых литературоведов, которые вынуждены овладевать мастерством своей научной профессии в стихийном порядке. Это же оставляет свой заметный след на качестве литературоведческих работ, ценность которых нередко снижается из-за несовершенства

²⁶ Академик С. Сказкин, проф. М. Барг, проф. В. Лавровский. История и современность. «Известия», 18 сентября 1962 г.

исполнения. Наиболее заметен недостаток мастерства в приемах филологического анализа. Исследование художественного стиля литературного произведения остается самым уязвимым местом большинства работ. Литературоведческий разбор произведения у нас не всегда отличается от того разбора, который мог бы сделать, например, историк, социолог или публицист. Совершенно очевиден и тот факт, что приемами филологического анализа представители младших поколений советских литературоведов владеют слабее по сравнению с учеными старой русской филологической школы или теми советскими литературоведами, которые начинали свой путь в ее традициях. Справедливо отвергнув общие идейные воззрения, общественный индифферентизм и методологические принципы академической филологической школы, мы недостаточно воспользовались ее достижениями в области собственно филологического анализа, получившего у ее лучших представителей высокое и тонкое развитие. Новый критический пересмотр их методики мог бы оказаться небесполезным.

Обычное явление — интерес литературоведа к творческой индивидуальности писателя. В последнее время многие ученые даже предпочитают эту тему изучению общих проблем литературного процесса. Другое дело, когда речь заходит об исследователях литературы. Тут мы чаще всего ограничиваемся характеристикой трудов, не касаясь их индивидуального своеобразия. Отчего происходит такое равнодушие или такая недооценка индивидуальности ученого? Есть для этого некоторое объективное оправдание: в работах научного характера личность автора сказывается не в такой степени, как в произведениях искусства. И, конечно, оценивая значение научных трудов, мы во многих случаях без особого ущерба для дела можем отвлекаться от личных творческих особенностей авторов. Но это именно те случаи, когда научные работы, даже имеющие важное значение, бывают лишены ярких признаков индивидуальности.

Вместе с тем было бы неправильным заключать отсюда, что индивидуальность ученого, отражающаяся в его исследованиях, вообще не заслуживает внимания. В любой науке, а в особенности в науке о литературе, исследующей сложную область духовного творчества, личность автора порой проявляется так ярко, так отпечатлевается на результатах труда, что не может не вызвать специального интереса. И если все еще у нас наблюдается равнодушие к научно-творческим особенностям личности ученого, то объясняется это прежде всего заметным падением интереса к историографии литературоведческой науки, к изучению исследовательского опыта ее мастеров, их вклада в развитие филологического анализа.

Поэтому ради повышения культуры научного труда следовало бы, конечно, полнее воспользоваться достижениями мастерства как выдающихся представителей прежних литературоведче-

ских направлений, так и крупнейших филологов — советских и зарубежных — нашего времени.

Преимственность в области методики может осуществляться в более широких пределах, чем преимущество в области методологии. Она может охватывать исследователей разных идейных воззрений. Тут мы подошли к вопросу о методологическом значении изучения истории науки о литературе.

5 Советское литературоведение, формируясь и развиваясь на основе научной марксистской методологии и в связи с конкретным опытом предшествующего и современного литературного развития, восприняло также лучшие научные традиции дореволюционной литературной критики и литературоведения. Следует, однако, сказать, что проблема научной преимущественности в области литературоведения исследована слабо. Не появляется крупных работ, в которых обобщался бы положительный и отрицательный опыт освоения научных традиций и освещались бы пути дальнейших плодотворных поисков. Это основная задача истории науки, тесно соприкасающейся с методологией и методикой науки. Между тем, если, например, сопредельная, историческая наука сделала весьма заметные шаги в решении этой задачи,²⁷ то литературоведы, успешно занимаясь историей литературы, почти не занимаются историей науки о литературе. Она оказывается неразработанным полем.²⁸

У нас пока нет ни марксистской истории литературоведения, ни истории марксистского литературоведения, ни истории советского литературоведения. Нет у нас ни более или менее систематического критического обзора методов литературоведения и опыта их сравнительной оценки. Поэтому у нас не выработалось сколь-нибудь определенного представления о стадиях и закономерностях последовательного развития науки о литературе, не выявлена внутренняя логика этого развития. Сосуществовавшие или сменявшие друг друга школы в истории домарксистского литературоведения трактуются преимущественно как история блужданий литературоведческой мысли, как переходы от одного заблуждения к другому.

В 1953 г. Комиссия по истории филологической науки при Отделении литературы и языка АН СССР опубликовала проспект

■

²⁷ Очерки истории исторической науки в СССР, тт. I—VI. Изд. АН СССР («Наука»), М., 1955—1967; сборник статей «История и историки». Изд. «Наука», М., 1965.

²⁸ На большое значение изучения литературной историографии своевременно обращает внимание П. Н. Берков в своей книге «Введение в изучение истории русской литературы XVIII века» (Изд. Ленинградского университета, 1964).

задуманного коллективного труда «Очерки по истории русского литературоведения». Но дальше этого дело не пошло.

Лед тронулся в самое последнее время. В связи с 50-летием Советской власти появилась книга о советском литературоведении, подготовленная академическими институтами, и аналогичная книга, изданная Московским университетом.²⁹ Эти труды, являясь важным начинанием, все же не дают систематического и строго объективного освещения большой темы. Они являются всего лишь очерком избранных мест и проблем из истории советского литературоведения.

Марксистская история науки о литературе должна прежде всего дать более правильное решение вопроса об отношении к научным традициям. В трактовке этого вопроса у нас есть и большие успехи и существенные пробелы. Полувековой опыт советской науки о литературе достаточно ясно показал значение для нас наследия революционно-демократической критики. Этому наследию наша наука много обязана. Вместе с тем было бы желательно выработать более объективный и более дифференцированный подход и к трудам представителей старого академического литературоведения. Равно неуместным является как игнорирование или недооценка частных заслуг этих ученых из-за ошибочности их методологии, так и реабилитация их методологии на том основании, что в их конкретных работах есть ценные достижения. Между тем в настоящее время наблюдаются и та и другая крайности. Многие из наследия старого литературоведения и раннего марксистского литературоведения подвергнуто незаслуженному забвению, а наряду с этим заметно притупление критического отношения к русской формальной школе.

У нас лишь немногие пытаются открыто отрицать враждебность формализма нашей научной методологии. Но довольно часто склонность к формалистическим концепциям заявляет о себе то приписыванием формальной школе 20-годов тех заслуг, которых она не имела, то тенденциозным преувеличением некоторых ее частных достижений в отдельных областях литературоведения.

С этой целью иногда в зависимость собственно от формальной школы ставят достоинства позднейших работ, созданных теми нашими выдающимися литературоведами, которые в прошлом были (впрочем, далеко не все в одинаковой мере) связаны с ней. Забывается, следовательно, то важное обстоятельство, что подлинное значение этих ученых в советском литературоведении нарастало по мере их отхода от формализма и сближения с марксизмом.

Антиисторическая интерпретация сущности формальной школы у разных лиц могла вызываться разными соображениями. Одним нет никакого дела собственно до формальной школы, они к ней

²⁹ Советское литературоведение за 50 лет. Изд. «Наука», Л., 1968; Советское литературоведение за 50 лет. Изд. Московского университета, 1967.

лично не питают никакого расположения и просто хотели бы выправить научную биографию наших выдающихся ученых из числа бывших формалистов. Другим, напротив, нет никакого дела до индивидуальных биографий, они озабочены тем, чтобы поднять престиж скомпрометировавшей себя школы, с традициями которой они не хотят идти на полный разрыв

Так или иначе, но отступление от принципа историзма приводит объективно к одному и тому же результату: происходит, так сказать, ретроспективная реабилитация порочной методологии формальной школы; последняя предстает уже не в своем конкретно-историческом, а в улучшенном, с учетом текущего момента, «облагороженном» виде.

Конечно, и при неверной в целом методологии возможны частные достижения. Есть они и у формальной школы, и их не следует игнорировать. Но эти заслуги должны быть отнесены прежде всего к разработке вопросов конкретной поэтики, стиля, стихотворной техники, методики исследования, а не к общей методологии литературоведения, как это считают некоторые.

Так, в частности, П. Громов в своей содержательной работе «Герой и время» посвятил несколько страниц формальной школе 20-х годов, которые, по нашему мнению, являются совершенно неудачными, дезориентирующими читателя относительно роли формализма и истории нашего литературоведения. Формалисты охарактеризованы как поборники научного метода в литературной науке, противостоявшие буржуазному литературоведению, хотя и не вполне успешно осуществившие свою высокую задачу.

«Одной из центральных тем русской формальной школы, — пишет автор, — был пафос борьбы с определенным направлением буржуазной науки — с психологизмом, с попытками литературоведов типа Овсяннико-Куликовского свести литературный факт к индивидуальной психологии художника. Борьба за место художника в объективной художественной эволюции, за ощущение исторического смысла деятельности художника — вот что волновало прежде всего исследователей новой формации. Они пытались бороться с наивным, убогим копанием в личных переживаниях писателя, которое действительно никому не нужно и ничего не объясняет в художественном произведении. Они доказывали, что всякое произведение искусства есть прежде всего факт эволюции, истории искусства, но никак не факт личной биографии художника...

Попытки вернуть науке о литературе историческое чутье, исторический подход к явлениям искусства окончились у представителей данного течения неудачей, — тому было много причин. Но необходимо отметить одно: осмыслять художественное творчество так, как оно осмыслялось у литературоведов типа Овсяннико-Куликовского, впредь стало невозможным. Одно только требование историзма в подходе к литературным явлениям, даже не реализо-

ванное в подлинно научный метод, окончательно дискредитировало школу эпигонов Потемби. Становилась ясной несостоятельность попыток свести искусство к личности художника... Надо было найти какие-то новые средства научного исследования, где раскрытие произведения искусства изнутри (включая и рассмотрение индивидуального душевного развития художника) соединялось с историческим анализом в широком смысле этого слова».³⁰

Несмотря на серьезно-деловой тон, это высказывание всего лишь весьма тенденциозный панегирик. Во-первых, формалисты, как о том свидетельствуют их работы, меньше всего были озабочены борьбой с литературоведами типа Овсяннико-Куликовского. Да к этому и не было повода, так как в пору наиболее активных выступлений формалистов психологическая школа вовсе не играла той роли, какую ей приписывает автор работы. Представители формальной школы боролись прежде всего против принципов материалистической эстетики, против идейности и классовости искусства, против передовых традиций русской революционно-демократической критики и, конечно, в еще большей степени против бурно формировавшегося в те годы марксистского советского литературоведения. И даже когда формалисты рьяно нападали на вульгарных социологов, порой нанося им меткие удары, они критиковали их не слева, а справа, не за вульгаризацию научной марксистской методологии, а за попытки, хотя и неудачные, овладеть ею. Один из воинствующих лидеров русского формализма 20-х годов В. Шкловский впоследствии самокритично признавался: «Первым теоретическим шагом формализма была попытка отделиться от жизни и выделить себе „сеттльмент“ искусства, куда бы не входил социализм».³¹

Во-вторых, столь же неверным, как и определение главных противников формалистической школы, является утверждение П. Громова о том, что свою основную задачу формалисты видели прежде всего в обосновании исторического подхода к явлениям искусства, «исторического анализа в широком смысле этого слова», в поисках той «объективности, которая полностью, без остатка, определяла бы художественное произведение». О какой объективности, о каком широком историзме может идти речь, когда не только практически, но и в декларируемой формалистами программе все сводилось преимущественно к самодовлеющим вопросам поэтики и стиля, в лучшем случае — к имманентной эволюции художественных форм. Все это было лишь разновидностью того антиисторизма и того субъективизма в буржуазном литературоведении, которым П. Громов совершенно неосновательно пытается про-

■

³⁰ П. Громов. Герой и время. Изд. «Советский писатель», Л., 1961, стр. 190—191.

³¹ «Литературная газета», 15 марта 1936 г.

тивопоставить формальную школу как исследователей «новой формации».

В-третьих, признавая, что формальная школа в борьбе за «по-долго научно метод» (1) потерпела неудачу, впад в субъективизм, против которого выступала, автор вместе с тем именно этой школе приписывает заслугу искоренения субъективного психологизма в литературоведении. Получается, будто бы в русском литературоведении ничего, кроме буржуазного психологического направления, до появления формальной школы не было, но вот пришли формалисты и прежнее заблуждение «впредь стало невозможным». В действительности же, конечно, русская литературная наука, имевшая в прошлом свои сильные прогрессивные традиции, владевшая принципами объективного исторического подхода к художественным явлениям, в 20-е годы вступала в марксистскую стадию своего развития. Формальная школа, объявив войну этим прогрессивным научным традициям и принципам, потерпела и не могла не потерпеть поражение как явление старой, отжившей свое время буржуазной науки.

Таким образом, выдвинутая П. Громовым точка зрения на формальную школу насквозь антиисторична, беспочвенна; автор совершенно не коснулся главного — выступлений формалистов против научной марксистской методологии.

Если П. Громов сделал попытку доказать прогрессивность исканий формальной школы в условиях времени ее активной деятельности, то некоторые представители так называемого структурального литературоведения ныне откровенно объявляют эту школу провозвестницей принципов научного изучения литературы. Об этом еще будет речь ниже, а пока мы отошлем читателя к книге чешского литературоведа Ладислава Штолла «К вопросу о форме и структуре в словесном искусстве», в которой, на наш взгляд, дана объективная научная оценка русскому формализму и родственно с ним связанному чешскому структурализму.³²

Формалисты, игнорируя социальную обусловленность искусства, ограничивали задачи литературоведения формальной поэтикой, изучением приемов, технологии художественного творчества. Абстрактные социологи, игнорируя специфику искусства, превращали художественную литературу и науку о литературе в прилажок к социологии. Методология тех и других ненаучна, и всякое оправдание формализма и вульгарного социологизма как методологических направлений возможно только ценою отступления от марксизма.

Нельзя отрицать частных достижений у представителей этих литературоведческих школ, в их работах не все мертво. Но эти

■

³² Ladislav Štoll. O tvar a strukturu v slovesném umění. K metodologii a světónázorovým východiskům ruské formální školy a pražského literárního strukturalismu. Praha, 1966.

положительные результаты вовсе не говорят о верности избранной ими методологии. Они достигнуты вопреки методу, а иногда и благодаря тому, что этот метод, будучи неверен в целом, все же оправдывал себя как частный прием в узкой сфере наблюдения.

Должно быть принято во внимание и то обстоятельство, что представители противостоящих направлений — сторонники филологической школы и школы историко-культурной или позднее формалисты и абстрактные социологи — нередко попадали в полемические крайности, отвечали на утрировку утрировкой. Но когда они переходили от споров по общим вопросам к непосредственному делу, принимались за свои конкретные исследования, то, испытывая сопротивление материала, они были вынуждены вольно или невольно смягчать крайности своих теоретических выступлений. в той или иной степени подчиняться логике сложного предмета.

С другой стороны, представители одного и того же литературоведческого направления, признаваемого нами несостоятельными по его научным принципам, не бывают и не должны рассматриваться одинаковыми, не все они в равной степени грешат пороками своей школы. В частности, и среди русских формалистов были и противники принципа историзма в литературоведении, и сторонники этого принципа, применявшие, правда, его лишь в пределах имманентной эволюции художественной формы.

И вообще нам не следует забывать, что личность писателя или деятеля науки далеко не всегда поддается каким-либо однонаправленным характеристикам. К. Маркс писал об английском радикальном публицисте Уильяме Коббете: «Плебей по своим инстинктам и симпатиям, он умом редко выходил за пределы буржуазной реформы. . . Он был одновременно и самым консервативным и самым радикальным человеком в Великобритании — чистейшим воплощением старой Англии и наиболее смелым провозвестником молодой Англии. . . Отсюда тот удивительный факт, что Уильям Коббет, являясь инстинктивным защитником народных масс против посягательств буржуазии, считался всеми и сам считал себя борцом за интересы промышленной буржуазии против наследственной аристократии. Как писатель, он остается непревзойденным».³³

Есть, следовательно, достаточные объективные основания для того, чтобы судить о работах предшественников не суммарно, а дифференцированно, не только по их теоретическим принципам, а и по их конкретным достоинствам. Эти работы могут быть и хуже и лучше декларируемых установок. Отказ от преемственности в области идеологии и методологии не должен механически распространяться на фактическое содержание и методику конкретных исследований.

³³ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 9, стр. 196—197.

Классики марксизма, которым было в высокой степени присуще чувство уважения к реальным заслугам предшественников, дают нам на этот счет вполне определенные указания. Необходимо, как писал Энгельс, «делать различие между методом и результатами», так как «нападая на метод в его общей форме, этим еще не опровергают результатов в их частностях».³⁴ Никакой метод не дает абсолютной гарантии от ошибок. Возможны ошибки и при правильном методе, как возможны и частные достижения при ошибочном методе. Все дело в том, что в одном и другом случае различна степень вероятности ошибок. «Ошибка в результатах непременно будет замечена и исправлена при дальнейшем применении правильного метода, между тем как ошибочный метод, наоборот, лишь в редких частных случаях может дать результаты, не противоречащие той или другой частной истине».³⁵ И эти редкие случаи, если они имеют для нас научное значение, не должны игнорироваться. В. И. Ленин отмечал, что даже те буржуазные ученые, которым «нельзя верить ни в едином слове, раз речь заходит о философии» или «об общей теории политической экономии», были способны «давать самые ценные работы в области фактических, специальных исследований». Задача марксистов, пояснял Ленин, состоит в том, чтобы усвоить себе и переработать те завоевания, которые сделаны этими буржуазными учеными, и «уметь отсечь их реакционную тенденцию, уметь вести свою линию и бороться со всей линией враждебных нам сил и классов».³⁶

Известно, что Ленин широко использовал в борьбе с махизмом произведения всей домарксовской материалистической философии и не упускал случая отметить проблески материализма даже во взглядах самих махистов.

Все это поучительно и для литературоведов. Нисколько не поступаясь нашей идейной принципиальностью, мы можем и должны, так сказать, нормализовать наше отношение к литературоведам старых школ. Наше критическое отношение к их историко-литературным концепциям, к их общественным взглядам, к их методологии в целом должно быть на той высоте, которую нам указывает марксистское учение. Но их ошибочная методологическая позиция не исключала возможности частных достижений, к которым следует относиться с надлежащим вниманием.

■

³⁴ Там же, т. 20, стр. 126.

³⁵ Г. В. Плеханов, Сочинения, т. II, Госиздат, М., [1925], стр. 151.

³⁶ В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 18, стр. 363—364.

II.

Литературоведение как наука

1 Совершенствование общей методологии и специальных исследовательских приемов науки о литературе находится в тесной зависимости от того или иного понимания ее предмета и задач в современных условиях, ее общественного и научного предназначения. Литературоведению, как одной из фундаментальных гуманитарных наук, принадлежит важное место в научном руководстве культурным развитием общества. Оно не может оставаться равнодушным к принижению и сужению своей роли в общественной жизни и в науке, с чем еще приходится встречаться.

Один из наших ученых, характеризуя невыгодное положение литературоведения по сравнению с преуспевающими точными науками, пишет: «... мы не должны уподобиться кроликам, которые замороженно смотрят стеклянными глазами на точные науки, ожидая, когда они нас проглотят». Предположение о хищных вождениях точных наук — это, конечно, только полемический прием, которым автор воспользовался для усиления своего призыва к обществу «поддержать советскую филологию и литературоведение, больше предоставить им места среди тех, кто иногда неправильно считает себя единственными представителями науки».¹

¹ К. Зелинский. Заметки о литературной науке. «Дружба народов», 1958, № 12, стр. 195.

С этим нельзя не согласиться. С ограниченным пониманием современного значения гуманитарных наук вообще, филологии в особенности, необходимо активно бороться, и в этом деле общественная поддержка нужна. Вместе с тем следует признать, что преодоление фактов недооценки литературной науки и некоторых ее внутренних недомоганий требует прежде всего повышения научной и пропагандистской активности самих же литературоведов, их инициативы в области новаторских поисков, в постановке и разработке таких вопросов, которые выводили бы нашу науку на более широкий общественный простор.

В связи с этим считаем своевременным и уместным коснуться некоторых, по нашему убеждению, ошибочных представлений о сущности и назначении литературоведения как науки.

Так, порой еще высказываются суждения с привкусом «рикертIANства», отлучающие литературоведение от подлинной науки, призванной раскрывать законы, и утверждающие за ним право прежде всего на описание неповторимых индивидуальных явлений. Если бы такие суждения принадлежали только людям, стоящим в стороне от науки, то их можно было бы оставить без внимания. К сожалению, с ними приходится встречаться и в ученой академической среде, и даже, как это ни неожиданно, в среде самих литературоведов.

В некоторых недавних выступлениях философов, историков, литературоведов высказывалась мысль о совмещении логического и образного методов в исторических работах. В частности, такую точку зрения развивал А. В. Гулыга, отстаивая драматизацию, эмоциональность, образность в научных исследованиях.² Разумеется, эти пожелания не могут вызывать возражения, если речь идет о вспомогательной роли эмоционально-образных средств в научном исследовании, о способах и мастерстве литературного оформления научных работ. Но отдельные авторы склонны считать приемы логического анализа и синтеза и приемы художественно-образного раскрытия общего через индивидуальное равноправными в историческом исследовании. При такой постановке вопроса, как нам думается, смешиваются методы и задачи историка с методами и задачами исторического романиста.

Полагаем, что в споре о путях совершенствования исторической науки более правы те, кто, не отрицая значения эмоционально-образных средств познания, считают основным совершенствование, обновление и обогащение научно-логических методов и приемов исследования.³ Беллетризация исторической науки, ведет не к укреплению ее основ, а к их расшатыванию.

² А. В. Гулыга. О характере исторического знания. «Вопросы философии», 1962, № 9.

³ См., например: М. А. Барг. Структурный анализ в историческом исследовании. «Вопросы философии», 1964, № 10.

Но будем держаться литературоведения. Вот характерные примеры из недавних выступлений в периодической печати. «Литературоведение, — заявляет один из наших литературных критиков, — в одинаковой мере принадлежит сферам науки и искусства». Соответственно такому своему пониманию, автор (Бесо Жгенти) ценит в работе литературоведа прежде всего проявление его «творческой индивидуальности, собственного пафоса, вкуса, эстетических пристрастий».⁴

«Можно уверенно говорить, — утверждает другой литературовед, — что в последнее время в нашей литературе развивается новый жанр — жанр научного поиска. С каждым годом все большее число книг, рассказов и очерков, совершенно научных по результатам, по методу, но воспринимаемых как «приключения ученого», конкурируют с ремесленной детективной литературой и одновременно заносятся в списки научных трудов». Автор, с удовлетворением отмечая этот факт, пропагандирует жанр научного исследования в духе детективного романа, позволяющего, по его утверждению, усваивать «множество знаний как бы шутя, невзначай».⁵

Основной пафос рекомендаций нашего старейшего писателя и литературоведа К. И. Чуковского молодому поколению исследователей заключается в призыве передавать «средствами живописи» прежде всего те неповторимые индивидуальные черты, которые остаются за рамками эпохи, и тем в какой-то мере приближаться «к беллетристическим жанрам».⁶

И уже как отчет об исполнении этих советов звучит следующее сообщение: «За последние пять-шесть лет литературная критика завоевала положение, которое ставит ее в один ряд с другими видами искусства».⁷ Сказано без колебаний, совершенно ясно: литературная критика в своих лучших проявлениях — это вид искусства. Непонятно только одно: почему критика, литературоведение должны сделаться искусством? Зачем овес переделывать в пшеницу? Если он не нужен, то надо просто культивировать пшеницу, а овес выбросить из обихода — и дело с концом. Конечно, литературная критика в отличие от истории литературы по своему стилю теснее сближается и взаимодействует с искусством, но это еще вовсе не означает, что она перестает быть частью литературоведческой науки и превращается в вид искусства.

Как видим, цитируемые авторы выше всего ценят в литературоведческих работах индивидуальную оригинальность стиля,

■

⁴ Говорят ученые. «Литературная газета», 9 сентября 1965 г.

⁵ Иракий Андроников. Для будущих веков дар. «Известия», 18 сентября 1965 г.

⁶ К. Чуковский. Личность писателя неповторима. «Вопросы литературы», 1965, № 8, стр. 147, 148, 149.

⁷ «Литературная Россия», 3 декабря 1965 г.

занимательность построения и изложения. Достоинства и значение работ ставятся ими в прямую зависимость от того, в какой мере они удовлетворяют этим требованиям. Другими словами, к научному стилю они применяют критерии стиля художественного.

Разумеется, во всякой научной работе, прибегающей к словесному изложению, литературный стиль — не последнее дело. К. Маркс писал о произведении Прудона «Что такое собственность?»: «Оно составило эпоху, если не новизной своего содержания, то хотя бы новой и дерзкой манерой говорить старое... Если можно так выразиться, в этом произведении Прудона преобладает еще сильная мускулатура стиля. И стиль этого произведения я считаю главным его достоинством... В строго научной истории политической экономии книга эта едва ли заслуживала бы упоминания. Но подобного рода сенсационные произведения играют свою роль в науке, так же как и в изящной литературе».⁸

И вполне естественно, что к литературоведам и литературным критикам, имеющим дело с произведениями словесного искусства, должны предъявляться высокие требования относительно литературного стиля. Наука о литературе может и должна быть разнообразной не только по темам, проблемам, исследовательским приемам, но и по жанрам и стилям. Проявление индивидуальных особенностей — не помеха, а одно из условий емкости, многогранности и, следовательно, влияния литературоведения.

Искусство в смысле умения, мастерства, знания дела, литературная одаренность, чуткость к эстетическим явлениям — важные предпосылки успешной деятельности в искусствоведении и литературоведении. Именно в этих областях наука и искусство наиболее тесно взаимодействуют, переходят одна в другое. Способность создавать художественные произведения и способность исследовать художественные произведения родственны одна другой, часто совмещаются в одном лице. Однако заключать отсюда, что литературоведение в одинаковой мере и наука, и искусство или даже прежде всего искусство, — значит за признаками близости не видеть принципиального различия в задачах и методах искусства и науки, значит поощрять в науке о литературе именно тот субъективизм, благоприятной почвой для которого служит произвольное смешение стиля научного исследования и стиля художественного произведения, вытеснение стиля науки стилем беллетристики, замена фактов вымыслом и терминов метафорами, бесконтрольность языка науки вследствие ее беллетризации.

Хотя научная проза и не чуждается образности, экспрессивности, эмоциональности языка, она все же в этом отношении составляет полярность художественной речи. Стиль научного исследова-

⁸ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 16, стр. 24—25.

дования и стиль художественного произведения — вещи разные.⁹ Они принципиально отличаются друг от друга и сами по себе, и по своему целевому назначению.

Всегда желательно, чтобы ученый, мыслитель был и хорошим литератором. Но недостаток чисто литературных способностей, нетерпимый у писателя, простителен для ученого, успевающего в области самостоятельных научных открытий. Достаточно известно, что нередко компиляторы и популяризаторы только на том основании и приобретают значение, что превосходят в литературном отношении авторов оригинальных научных исследований. Бывает и так: литературоведческая или литературно-критическая работа читается легко, даже с интересом, но вычитывается из нее мало, познавательный элемент в ней слабо представлен, а порой и вообще отсутствует.

Белинский в свое время, критикуя книги по теории словесности, отмечал, что одни из них были «скучны, сухи, утомительны, но, по крайней мере, приучали к труду и терпению»; другие — «легки, заманчивы, легки до того, что их можно строить и перестраивать за чашкой кофе и за трубкой табака, заманчивы до того, что головы, вовсе не способные к серьезному размышлению, увлекаются ими и сами оспаривают их, защищают, переделывают. Какой же результат этих теорий?.. Искусство не выигрывает, наука страдает».¹⁰

Богатство лексики, гибкость фразеологии, изящество стиля, живость и яркость изложения, смелость гипотез, сила воображения, интуиция — все это чрезвычайно важные достоинства научных работ вообще и литературоведческих работ, имеющих дело с изящной материей, в особенности. Но все это будет оправдывать себя только при том непременно условии, если сознается, что литературоведение — не полубеллетристика, а настоящая наука, которая требует соблюдения строгой объективности и согласия форм выражения с научной методологией и методикой. Хорошо, когда исследователь почерпает для своего стиля и из средств художественной выразительности, когда он, анализируя творчество писателя, умеет ярко воссоздать и его неделимую индивидуальность. К этому располагает и сам образный материал, с которым литературовед имеет дело. Но он не должен стремиться к эффекту художественности в ущерб научной истине, не должен подменять критерий науки критериями художественной литературы.

Беда в том-то и состоит, что беллетризация нередко оказывается не особенностью стиля, формы изложения, а принципом самого

⁹ См.: Особенности языка научной литературы. Изд. «Наука», М., 1965; Р. А. Будагов. Литературные языки и языковые стили. Изд. «Высшая школа», М., 1967, стр. 215—245.

¹⁰ В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. III, Изд. АН СССР, М., 1955, стр. 279.

исследования. Вопросы стиля смешиваются с вопросами метода. За полезным призывом писать литературоведческие работы живее, ярче, увлекательнее, художественнее нередко скрывается амнистия поэтическим вольностям, неуместным в научной работе, оправдание повествовательной рыхлости, эпического многословия за счет ослабления строгости научного мышления и научного стиля. Патетические излишества и риторические красоты — весьма распространенный и вовсе не безобидный порок многих наших работ.

Стремление к беллетризации литературоведческих исследований, к стиранию границ между строгой наукой и творческим вымыслом заходит порой довольно далеко. Становятся употребительными выражения: лирическое литературоведение, романтическое или романическое литературоведение. Литературоведческая беллетристика ставит нас, литературоведов, в двусмысленное, межеумочное положение, в положение двустороннего непризнания. Мы уходим от науки и в то же время не выигрываем соревнования с беллетристкой в собственном смысле этого слова. И это обстоятельство порождает предубежденное отношение и к подлинно научным литературоведческим исследованиям.

Разумеется, никто не может помешать кому-либо писать литературные сочинения на литературоведческие темы. Они находят свое место.

Научно-популярная литература, прибегающая к средствам образного языка, сближается с научно-художественной литературой. И та и другая в свою очередь могут тесно сближаться с художественной литературой. Но если в научно-художественной и тем более в научно-популярной литературе художественные изобразительные средства играют вспомогательную роль, то в художественном произведении они органически связаны со спецификой искусства как формой отражения жизни.

Встречаясь в каких-то пограничных пунктах, искусство и наука об искусстве могут порождать переходные «гибридные» формы. «И наука и искусство имеют свою беллетристику и своих беллетристов».¹¹ Если есть научные жанры в беллетристике, то почему бы не быть и беллетристическим жанрам в литературоведении.¹² Литературоведы, прибегая к художественным приемам, и писатели, обращаясь к литературоведческим темам, могут создавать и создают интересные и ценные работы, стоящие на границе исследования и романа. Сочинения «гибридного» жанра, сближающиеся по предмету с литературоведением, по ме-

11. В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. IX, стр. 308.

12. В. Шкловский, например, называет «повестью» свою книгу «Лев Толстой» (изд. «Молодая гвардия», М., 1963, стр. 6); характерно также следующее заглавие сборников его работ о русской и зарубежной литературе: «Повести о прозе. Размышления и разборы» (тт. 1—2, Гослитиздат, М., 1966).

тому — с художественным творчеством, хорошо зарекомендовали себя, например, в изданиях серии «Жизнь замечательных людей». Превосходным мастером беллетризованных исследований о художниках слова был французский историк, литературовед и писатель Андре Моруа. Завоевали большую популярность написанные в этом жанре работы Ю. Тынянова, Виктора Шкловского, Ираклия Андроникова. Это нормально и хорошо, и было бы нелепо возражать против этого. Пусть будут в науке о литературе наряду с ее основными формами и ее яркие, веселые спутники — беллетристические жанры. Пусть будут и люди, посвятившие себя этим переходным, смешанным формам. Признаем, наконец, и то, что талантливо выполненные работы такого рода могут по своему значению для науки стоять выше собственно литературоведческих исследований, и потому во всех конкретных случаях о работах, в каком бы жанре они ни были написаны, надо судить по их действительному достоинству и значению. Все это верно. Но принципиальная методологическая постанова вопроса все же обязывает не допускать подмены общего частным, основного второстепенным. И вызывает несогласие только одно: стремление придать беллетризации значение главного, наиболее перспективного пути литературной науки. Такие претензии у отдельных авторов есть.

В статье, которой мы уже отчасти касались, К. И. Чуковский, делясь своим богатым опытом, справедливо призывает писать «такие исследования, которые, вполне сохраняя свой строго научный характер и чуждаясь беллетристических вымыслов, были бы облечены в наиболее доходчивую, наиболее увлекательную, ясную и четкую форму». В то же время автор считает желательным, чтобы исследования «в какой-то мере приблизились бы к беллетристическим жанрам», и главную задачу литературоведа видит в том, чтобы на основе тщательного изучения материала воссоздать «законченно художественный образ того или иного писателя».¹³

К. И. Чуковский превосходно справляется с этой задачей, возникающей на переходе от литературоведения к художественному творчеству. Его мастерство в этом переходном жанре общепризнано. Он и писатель и литературовед — ему и карты в руки. Но если критерий художественности, близости к беллетристическим жанрам распространить на все литературоведение (а именно такая тенденция в советах маститого писателя молодым исследователям сказывается вполне отчетливо), то тогда надо будет считать лучшими литературоведами только художников слова, пишущих литературные произведения на литературоведческие темы, а всех остальных исследователей, из работ которых не

¹³ К. Чуковский. Личность писателя неповторима, стр. 149.

возникает «законченно художественный образ писателя», признать неполноценными. Беда в конце концов не в этом: можно было бы удовлетвориться только художниками-литературоведами, а просто литературоведов занять каким-нибудь другим, полноценным делом. Но вот какая неприятность возникнет после этого. Воссоздание неповторимых черт личности писателя, выдвигаемое в статье в качестве важнейшей задачи литературоведа, в действительности, конечно, более свойственно, более подвластно художникам. В этом отношении ни одно самое совершенное литературоведческое исследование не может стать рядом, например, с литературными портретами, созданными М. Горьким. Искусство и наука об искусстве не заменяют, а только дополняют друг друга в области человековедения. Каждое из них имеет свои особые права и возможности, предъявляет свои особые требования. И как бы ни было важно изучение неповторимых особенностей творческой индивидуальности писателя, оно все же не может, по нашему убеждению, считаться главной задачей литературоведения. Известно, что „богаче всего *самое конкретное* и самое *субъективное*“.¹⁴ Но если наука будет гнаться в первую очередь за воспроизведением конкретного и субъективного, то она окажется в безнадежном соревновании с искусством и, не достигнув цели, рискует превратиться в суррогат искусства. Наука не может обойтись без генерализации, без выявления общего в писателях, без раскрытия тех связей, которые объединяют их в то, что называется литературой данного времени, общим историко-литературным процессом. Только на основе известной общности писателей и можно установить различия между ними, выявить неповторимые черты каждого в отдельности. Без установления же этой общности, устойчивых, объективно обусловленных связей, законосообразности в явлениях литература распадается на отдельные индивиды, и при мысли об их изучении неизбежно напрашивается беллетристическая форма со всеми вытекающими отсюда последствиями.

Форма и содержание связаны, взаимообусловлены не только в искусстве, но и в научном исследовании. Одно неизбежно тянет за собою другое: индивидуализирующий подход к писателю порождает стремление к беллетризации формы, а беллетризация формы требует соответствующего себе индивидуализирующего подхода. Логика этой взаимосвязи достаточно хорошо выявлена в статье К. И. Чуковского. И хотя сам он заявляет себя противником беллетристического вымысла в литературоведении, путь, указываемый им молодым исследователям, не гарантирует от вымысла.

То, что хорошо в одном случае, может оказаться непригодным в другом. Беллетристическая форма не может обойтись без сино-

¹⁴ В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 29, стр. 212.

нимов, метафор, индивидуальных образов в их конкретно-чувственном выражении, однако не только вполне обходится без логических категорий, но и далеко не всегда уживается с присутствием их. Напротив, научная форма немыслима без логических категорий и терминов, хотя и не чуждается обобщений в образной форме в качестве вспомогательного средства познания.

Итак, мы не разделяем взгляда, что литературоведение бывает хорошо постольку, поскольку оно похоже на художественную литературу. В этом мнении явно проглядывает — хотя, конечно, не буквально, и, может быть, невольно — мысль о том, что литературоведение — это просто неполноценное искусство, или полунаука-полуискусство. Этому пониманию следует противопоставить понимание другое, а именно: литературоведение — наука, большая гуманитарная наука. Таков должен быть основной, исходный тезис. И только отправляясь от такого понимания, полагаем единственно верного, должен решаться вопрос о мастерстве ученого, искусстве исполнения, о стиле и языке научных исследований.

Что же касается понимания литературоведения как полунауки-полуискусства, то оно влечет за собой и соответственный подход к определению основных задач, проблем и методов исследовательской работы. На первый план выдвигается изучение единственности, своеобразия личности писателя, обособленного от исторически обусловленного литературного процесса; гипертрофируется роль индивидуализирующего метода за счет отстранения метода генерализующего, происходит уравнивание логических и образных способов познания.

Беллетризованные жанры литературоведения не могут претендовать на адекватное выражение сущности науки о литературе. Путь беллетризации литературной науки, если его принять в качестве основного направления, к чему склоняются некоторые, ведет к субъективизму, к той опасной болтовне в науке, против которой в свое время предупреждал еще Чернышевский.

Основной побудительный мотив беллетризации заключается в стремлении придать научным работам занимательный, увлекательный характер. Это достигается как формой изложения, так и подбором материала, соответствующего цели. Против такого подхода также возражать не следует, но не следует ожидать от него больше, чем он может дать. Всему свое место. Пишутся книги под заглавиями «Занимательная математика», «Занимательная физика», «Занимательная химия», «Занимательная биология», «Занимательная геология» и т. д. Пусть будет, если угодно, и «занимательное литературоведение».¹⁵ Но в таком случае речь может идти, собственно, не о развитии науки, а лишь об описа-

¹⁵ Под такой рубрикой время от времени появляются статьи в наших литературных журналах; см. например: «Москва», 1967, № 1, стр. 213; «Литературная газета», 5 июля 1967 г., стр. 5, и 1 января 1969 г., стр. 5.

нии каких-либо действительно занимательных, «курьезных» явлений в истории литературы или же об особых занимательных способах *популяризации* литературной науки, приноровленных прежде всего к читателям юного возраста. Впрочем, адресуясь и к ним, не следует злоупотреблять элементом занимательности и внушать мысль, что будто можно «усваивать множество знаний как бы шутя, невзначай». Заинтересовывать наукой, пробуждать склонность к ней надо не скрывая трудностей этого дела. «Самое дурное учение — это учение посредством игры, забавы».¹⁶

Сейчас наша средняя школа дает учащимся по естественным наукам более основательные знания, чем по наукам гуманитарным, в частности и в особенности — по литературоведению. Ко времени окончания средней школы молодежь уже владеет элементами высшей математики, а в области изучения литературы заметного прогресса нет, дело здесь ограничивается преимущественно традиционным пересказом содержания произведений, характеристикой отдельных образов и заучиванием весьма узкого круга научных понятий. Выказывались пожелания подменить вообще все изучение художественных произведений выразительным чтением. Односторонняя забота о легкости и занимательности изучения литературы идет в ущерб выработке научного подхода к ней. Приведем одно достаточно обоснованное возражение против этой тенденции. «И кто сказал, что школа должна учить тому, что легко школьникам? Я полагаю, что она должна учить их тому, что им доступно по их возрасту, но это совсем не одно и то же. Потакать легкости — это значит воспитывать лентяев; носиться с легкой и внешней «интересностью», увлекательностью материала урока и гоняться за нею — это значит не вести за собою учащихся, а плестись за ними, это значит воспитывать чистоплюев, неженков и снобов. Школа должна учить трудному, но так, чтобы освоение этого трудного было творчеством, т. е. радостью, победой. Школа должна раскрывать увлекательность не того, что внешне блестит, а глубокого напряжения постижения хорошей мысли, должна учить, что увлекателен труд, творчество, идея, борьба во имя идеала. И учат этому не моральными наставлениями и нравоучительными заклинаниями, а трудом, настойчивыми навыками вдумчивого труда; а ведь труд — труден, об этом говорит и наш умный язык. Следовательно, ходовое представление о том, что школьников надо долго держать на пережевывании того, что им легко, понятно и т. п., — неправильно; жевать надо жесткое; а если дети все будут жевать кашу, у них могут выпасть зубы».¹⁷

¹⁶ В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. VI, стр. 96.

¹⁷ Г. А. Гуковский. Изучение литературного произведения в школе. (Методологические очерки о методике). Изд. «Просвещение», М.—Л., 1966, стр. 262—263.

Цитируемая книга написана более двадцати лет назад, но явление ее теперь очень своевременно. Недостатки школьного изучения литературы, подвергнутые в этой книге основательному рассмотрению, не уменьшились, а, может быть, даже усилились. А это отрицательно сказывается и в дальнейшем — на уровне подготовки студентов и аспирантов филологических факультетов.

Облегченное представление о науке ведет к дилетантизму. Быстрое увлечение занимательными научными «сюжетами» порождает столь же быстрое разочарование при столкновении с реальными трудностями научной работы. Известно, что выдающиеся деятели науки, обращаясь к молодежи, не забывали напоминать, что к высотам науки ведет не гладкая дорога, а горная каменистая тропа и что наука требует от человека, посвятившего себя ей, всей его жизни.

Итак, отдавая должное мастерам литературоведческих работ в духе «детективного романа», не следовало бы потворствовать их попыткам выступать в роли наставников молодого поколения исследователей. Предлагаемый ими путь не соответствует стремлению всей современной науки (полагаем, что литературоведение тоже является наукой) ко все более точному знанию.

2 С трактовкой литературоведения как явления «гибридного», занимающего срединное положение между наукой и искусством, генетически связано суженное понимание его задач, сведение их преимущественно к удовлетворению потребностей современного литературного развития, к оказанию помощи мастерам социалистической культуры, к выявлению традиций, наследуемых современной художественной литературой. Следует ли доказывать, что таким пониманием задач изучения классического наследия мы обедняем предмет, снижаем самостоятельную ценность и фактическую роль нашего литературоведения, которое вовсе не сводит изучение опыта прошлой литературы к выработке рекомендаций современным художникам слова. Однако часто встречающаяся односторонность в формулировках целей и задач изучения классического наследия не может не сказаться отрицательно и на формировании общественного мнения относительно литературоведения, и на ходе нашей научной работы.

Воспитание новых поколений художников слова на научно познанном опыте предшественников — важная задача литературоведения, но далеко не единственная и даже не самая главная. Такая чисто посредническая роль не давала бы нашей науке права на самостоятельное существование.

Результаты историко-литературных исследований необходимы не только для современных писателей, но и непосредственно для последующего развития науки о литературе, а также для эстетиков,

философов, историков, социологов, психологов, — одним словом, для представителей всех наук, занятых изучением истории общества. Ни одна из этих наук не может обойтись без другой, не испытав известного ущерба. Как литературоведение пользуется достижениями философии, эстетики, социологии, гражданской истории, психологии, так и каждая из этих наук прибегает к достижениям литературоведения. Во все эти области знаний историколитературные исследования призваны внести свой вклад, свой элемент, без которого наука об обществе не была бы полноценной. Но и это еще не самое главное. Исследование богатейшей сферы духовного творчества — литературно-художественной деятельности общества на всем протяжении его исторического существования — открывает литературной науке счастливые возможности многостороннего воздействия на процессы образования и воспитания отдельной личности и на культурное развитие всего общества. Литература принадлежит народу. Следовательно, и назначение литературоведения состоит в том, чтобы вырабатывать правильные научные представления о литературе и распространять их в народной массе. И если уж говорить о литературоведении в роли посредника, то вовсе не только в пределах общения литературы и писателей, а прежде всего между писателями и читателями, между литературой и народом. В ряду других гуманитарных научных дисциплин советское литературоведение призвано удовлетворять высокие интеллектуальные запросы современного человека, строителя коммунистического общества.

Связь с современностью, с задачами строительства коммунизма, актуальность научных исследований — это принцип советской науки. Но как следует понимать эту связь, в каком направлении ее укреплять и развивать?

Вопрос о роли и значении общественных наук, о повышении их престижа подвергался специальному обсуждению на XXIII съезде КПСС (1966) и получил дальнейшее развитие в постановлении ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию общественных наук и повышению их роли в коммунистическом строительстве» (1967). В решениях партии отмечалось, что теория, подходя строго научно к решению жизненных проблем, должна освещать путь практике и что поэтому надо покончить с бытующим у части наших кадров представлением, будто общественные науки имеют лишь пропагандистское значение, призваны лишь разъяснять и комментировать практику.

Очень важные партийные указания напоминали ту истину, которая никогда не должна забываться, но которая порой забывалась или недостаточно настойчиво осуществлялась, в частности, и в литературоведении. Было немало написано литературоведами так называемых современных сочинений, торопливо и крикливо откликавшихся на разного рода кампании, лозунги, мнимые проблемы и утопавших в праздном шуме проблемы действительные,

подменявших подлинную актуальность научных исследований мелкой злободневностью, «сиюминутностью» и поверхностным просветительством. Научные исследования, которые торопливо приспособлялись к темам дня, неизбежно отставали от требований века. Суетливость, внешне имитирующая действенность, оказывались движением без продвижения. То, что наблюдалось в прошлом, не вполне преодолено и сейчас и все еще ослабляет и порой дискредитирует авторитет литературоведческой науки.

Каждая подлинно научная проблема обязательно имеет тот или иной современный интерес, в том или ином отношении жизненно необходима. Если она не отвечает этому условию, значит она не может называться научной проблемой. Все дело в том, следовательно, чтобы уметь найти наиболее современный аспект. Но современный аспект литературоведческих проблем следует искать без отступления от объективной исторической истины, без дурной тенденции, соблюдая всегда и при всех обстоятельствах строгую научность. Искусственная актуализация никому не нужна.

Время дает заказ науке, ставит перед ней задачи, подсказывает выбор актуальных проблем и направление их разработки. Наука тем полнее отвечает высшим интересам современности, чем объективнее познает сущность своего предмета. Научное понимание актуальности исторических исследований не имеет ничего общего с модернизацией фактов истории. Прагматизм считает истинным только то, что полезно. Марксистская наука отвергает этот субъективистский принцип примитивного утилитаризма и основывает свою общественную полезность на объективной истинности знания.

Понятие актуальности в науке обуславливается множеством моментов, каждый из которых в отдельных конкретных ситуациях может приобретать разное значение. Объективная сущность изучаемого явления, большая или меньшая его близость ко времени изучения, характер переживаемого исторического момента, степень предварительной исследованности объекта познания, значение его для изучения других проблем науки и т. д. — все это оказывает свое влияние на понятие актуальности.

Когда речь идет об историко-литературных проблемах, то особо важное значение приобретает вопрос о рациональном соотношении между актуальностью и современностью тематики исследования. Это соотношение может в определенных конкретных случаях выражаться в самой тесной близости, даже в полном совмещении двух понятий. Однако одно не заменяет и не отменяет другого.

Степень временной близости изучаемого объекта имеет прямое отношение к понятию актуальности в исторической науке. При прочих равных условиях литературоведческое исследование тем актуальнее, чем ближе к нам по времени те явления, с которыми оно имеет дело. Однако современность тематики — существенный, но

не основной признак научной актуальности. Современность и актуальность научной тематики — понятия сближающиеся, нередко совпадающие, но не тождественные.

Тема современная в хронологическом смысле может ввиду своей мелкости, бесперспективности или неудачного исполнения не быть актуальной, и, наоборот, тема не современная, историческая — оказаться весьма актуальной. При этом, конечно, дело не всегда решает тема, но всегда исполнитель. Одна и та же тема может быть разработана по-разному, с различным успехом, и в зависимости от этого результаты исследования могут оказаться большими или малыми, актуальными или неактуальными. Даже, казалось бы на первый взгляд, частная проблема может быть талантливым исполнением возвышена до теоретических обобщений и служит для выводов большого значения и, напротив, действительно крупная проблема может быть измельчена, оказаться совершенно незначительной по своим результатам. Современная общедоступная эффективность (хотя, впрочем, она не всегда сразу угадывается) — таков, следовательно, более общий и решающий признак актуальности научных исследований, посвященных как современной, так и исторической тематике. Впрочем, об этом не стоит много говорить, гуманитарные науки дают нам достаточные опровержения несостоятельности определения актуальности только по календарному признаку «Важность теоретических вопросов зависит от их отношения к действительности».¹⁸

Прошлое по происхождению очень часто не является прошлым по значению. В области культуры, в частности искусства, это проявляется особенно наглядно. Каждая эпоха располагает культурными ценностями как созданными ею, так и унаследованными от прошлого. Актуально действующая культура эпохи всегда шире понятия культуры, созданной данной эпохой. Произведения Пушкина или Толстого для нас — не только истекшая действительность, которую полезно знать ради исторического кругозора, но и актуальная культурная ценность. Это — прошлое, но не прошедшее. Унаследованная нашей эпохой литература, как и созданная в нашу эпоху литература советская, входит в современную интеллектуальную жизнь. Время, отделяющее от нас великих писателей прошлого, не умаляет актуальности их научного изучения, не отодвигает их в этом отношении на второстепенное место по сравнению с современными писателями.

Даже длительное изучение великих творений искусства не всегда ослабляет научный интерес к ним, так как в меняющемся мире они по-новому осмысливаются и обнаруживают все новые и новые свои аспекты.

Разумеется, время оказывает свое влияние на понимание актуальности научного изучения тех или иных литературно-художественных произведений.

¹⁸ В. Г. Б е л и н с к и й, Полное собрание сочинений, т. X, стр. 32.

жественных явлений прошлого. В зависимости от меняющихся условий эта актуальность может от поколения к поколению испытывать колебания — то возрастать, то снижаться или даже исчезать. Однако с понижением или даже исчезновением непосредственной общественной актуальности художественных произведений не всегда исчезает значение последних для науки. За вычетом актуальной ценности остается ценность историческая. Мы изучаем прошлое в интересах настоящего. Но значение ретроспективных литературоведческих исследований не следует понимать слишком утилитарно. Совершенно очевидно, что люди нашего времени и особенно те, кто избрал предметом изучения историю, не должны гнушаться чисто исторического интереса. Этот исторический интерес оправдывает себя необходимостью знать не только то, что непосредственно, практически служит сегодняшнему дню, но и то, что, оставшись в прошлом, позволяет, однако, понять тот мир, в котором мы сейчас живем. В этом интересе есть, следовательно, своя скрытая актуальность: осмыслить историю как движение к современности. Но даже независимо от явной или скрытой актуальности изучение своего исторического прошлого является одной из духовных потребностей человека, который ищет не только общественной пользы, но и живого ощущения всей полноты исторического бытия. «„Седая древность“, — писал Энгельс, — при всех обстоятельствах останется для всех будущих поколений необычайно интересной эпохой, потому что она образует основу всего позднейшего более высокого развития».¹⁹

Современное литературоведение не может успешно развиваться, если оно не примет во внимание всю сумму конкретных литературно-исторических явлений (даже самых отдаленных от нас этапов) в их исторической сменяемости и генетической преемственности. Поэтому, выдвигая в качестве важнейшей нашей задачи исследование проблем социалистического реализма и вообще современной литературы, мы не должны умалять и значение историко-литературных исследований, осуществляемых на уровне требований современной марксистско-ленинской методологии.

3 Ущерб общественному авторитету науки о литературе и искусстве наносят не только упрощенное представление о ее задачах, но и те отзвуки формалистической методологии или идеалистической концепции «автономности» искусства, которые порой еще дают о себе знать в работах наших ученых. Старый, откровенный, так сказать, классический формализм демонстративно изгонял из пределов эстетики проблему идейного содержания, тре-

¹⁹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 20, стр. 118.

тируемого как «внелитературный материал». Теперь это может встречаться у нас только как редкое исключение и, собственно, не составляет предмета особой борьбы. Но в работах отдельных авторов наблюдается стремление удержаться в суждениях об искусстве исключительно на узко понятой эстетической позиции, резко отграничить эстетические идеи от идей политических, социальных, философских, этических и т. д., как якобы затемняющих или извращающих художественную специфику. Это стремление вольно или невольно порождает своеобразный эстетский формализм, хотя бы и подновленный. Именно только в пылу чрезмерных спецификаторских увлечений можно сказать, что художнику «незачем „одадживать“ идеи у политэкономии и социологии, искусство способно рождать свои особые, отличные от теоретических, умозрительных, образные идеи, имеющие социально-политическое содержание».²⁰ Здесь видно хорошее стремление защитить специфику искусства от вульгаризаторов и упрощателей, но в увлечении автор — хочет он этого или не хочет — объективно сближается с концепцией «автономности искусства». Идеейное содержание оказалось задушенным в объятиях ложно понятой эстетики. И в самом деле, как это возможно рождение идей в области искусства без активного вхождения художника в непосредственную «внеэстетическую» жизнь общества? Искусство имеет дело не с какими-то только ему присущими идеями, а с теми же идеями, что и все человеческое общество, и в этом смысле оно «одадживает» (допустим вслед за автором эту лексическую вольность) свои идеи именно у общества, а значит, и у политэкономии и социологии, если последним не придавать узкоспециального значения, а брать их как элементы совокупной идеологической жизни общества. Искусство выражает различные идеи в присущей ему образной форме, и от этого, однако, они не перестают быть идеями политическими, социальными, философскими, этическими и т. д.

«Не впадаем ли мы в обратную крайность, ограничивая искусство исключительно областью эстетических идей, не приведет ли это к эстетскому отрицанию идейности искусства вообще?»²¹ Полагаем, что предчувствие С. Батраковой имеет достаточные основания, и на поставленный ею вопрос можно ответить утвердительно. В выражениях «идейное содержание» или «идейно-эстетическое содержание» автор усматривает признаки «параллельности рядов» и иллюстративизм и признает единственно допустимым только понятие «эстетическая идея», превращая его в универсальный ключ ко всем тайнам искусства. Разумеется, что в произведениях искусства все должно иметь поэтическое выраже-

²⁰ С. Батракова. О природе идейности искусства. Изд. «Искусство», М., 1960, стр. 75.

²¹ Там же, стр. 28.

ние, но не все это относится к области эстетических идей. Искусство не вмещается в сферу эстетического. Однако автор не делает никакого разграничения между прекрасным по форме, художественным как формой всякого содержания в искусстве, и прекрасным также и по содержанию, эстетическим, все сводя к последнему, превращая его в чисто формальный критерий. У представителей «чистого искусства» эта концепция находила свое оправдание в том, что они ограничивали искусство только областью прекрасного. В разбираемом же случае понятие об эстетическом распространяется вообще на всякое содержание произведений искусства, оказывается безразличным к его качеству, т. е. имеет в виду только его образную специфику, как это свойственно вообще формалистической интерпретации природы искусства. И в самой формуле «эстетическая идея» последнее слово остается бессодержательным понятием и выражает лишь тщетное желание автора отмежеваться от формалистической концепции.

Подобного рода попытки беспредельной эстетизации искусства имеют достаточную давность. К ним, например, совершенно определенно высказал свое отношение еще такой глубочайший знаток специфики искусства, как Белинский. Он видел серьезный недостаток немецкой критики своего времени в том, что она при рассмотрении произведений искусства «всегда опирается на самоискусство и на дух художника и потому исключительно возвращается в тесной сфере эстетики, выходя из нее только для того, чтоб обращаться изредка к характеристике личности поэта, а на историю, общество, словом на жизнь — не обращает никакого внимания. И оттого жизнь давно уже оставила тех немецких поэтов, которые своими произведениями угрождают такой критике!»²² И еще: «Что Шекспир — величайший творческий гений, поэт по преимуществу, в этом нет никакого сомнения; но те плохо понимают его, кто из-за его поэзии не видит богатого содержания, неистощимого рудника уроков и фактов для психолога, философа, историка, государственного человека и т. д. Шекспир все передает через поэзию, но передаваемое им далеко от того, чтобы принадлежать одной поэзии».²³ Он же писал о ревнителях искусства, самоуслаждающихся одной только эстетической спецификой: «Хотят видеть в искусстве своего рода умственный Китай, резко отделенный точными границами от всего, что не искусство в строгом смысле слова. А между тем эти пограничные линии существуют больше предположительно, нежели действительно; по крайней мере их не укажешь пальцем, как на карте границы государства. Искусство, по мере приближения к той или другой своей границе, постепенно теряет нечто от своей сущности и принимает в себя от сущ-

²² В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. VII, стр. 305—306.

²³ Там же, т. X, стр. 309.

ности того, с чем граничит, так что вместо разграничивающей черты является область, примиряющая обе стороны».²⁴

Содержание и формы литературно-художественного творчества, а равно и предмет, методы, задачи, общественная роль литературоведения, как и любой другой науки, изменяются во времени. Литература в определенных исторических условиях берет на себя и такие задачи, которых она могла бы не брать в иных условиях. Известно, например, что в прошлом передовые общественные деятели, философы, ученые нередко уподоблялись художникам слова. Представители утопического социализма Томас Мор, Кампанелла, Кабе или у нас Герцен, Чернышевский — это романисты в чрезвычайных обстоятельствах. В частности, в России XIX в. художественная литература и литературная критика служили основной трибуной всей общественной мысли, выступая по отношению к ней не просто выразителями, а первооткрывателями, провозвестниками. В иных условиях, скажем в наше время, деятели, подобные упомянутому, имеют возможность непосредственно проявить свою роль социолога, политика, философа и т. д., не прибегая к образно-иллюстративному оформлению идейного содержания своих трудов.

Однако, если в определенных исторических условиях отпадает необходимость вынужденного обращения общественно-политических мыслителей к формам искусства, то это еще вовсе не означает, что в этих условиях отпадает необходимость добровольного, принятого по свободному влечению, обращения деятелей искусства к проблемам философии, социологии, политики и т. д. Выдающийся мастер советской прозы Л. Леонов изначально тяготеет к философской тематике и может быть назван представителем современного философского романа в литературе социалистического реализма. Крупнейший поэт советской эпохи В. Маяковский проявлял большой интерес к политике и создал непревзойденные образцы социалистической политической лирики.

Поэзия, не поступаясь своей спецификой и своими задачами, может смело и успешно овладевать любыми идеологическими проблемами.

В связи с таким пониманием дела, мы не находим основательными некоторые суждения румынского литературоведа-слависта М. Новикова, изложенные им в докладе на V Международном съезде славистов, состоявшемся в Софии в 1963 г. Доклад этот оставляет общее благоприятное впечатление стремлением автора развить понимание социалистического реализма как искусства. Профессор М. Новиков выступает против еще не до конца изжитого взгляда на искусство как образно-иллюстративное оформление идейного содержания. Разделяя пафос автора в защите эстетической специфики литературы социалистического реализма,

■

²⁴ Там же, стр. 318.

вместе с тем приходится признать, что порой это стремление переходит за свои разумные пределы и превращается в спецификаторское увлечение. В частности, это нашло свое выражение в следующем тезисе: «В странах, в которых победил социализм, литературе нет необходимости принимать на себя и задачи других областей идеологической борьбы».²⁵ В контексте доклада прямой смысл этого тезиса ослаблен, смягчен более тонким предшествующим и последующим движением мысли, но сама приведенная формулировка не является достаточно удачной и вполне соответствующей убеждениям автора, который, как это и вытекает из его доклада, отстаивает марксистское понимание общественной роли искусства.

Более правильным было бы считать, что литературе социалистического реализма, как виду искусства, подвластна вся безграничная сфера интеллектуальной жизни; она утверждает свою эстетическую специфику не ограничением сферы действия кругом только эстетических явлений, а эстетическим освоением всех явлений социальной жизни.

Художественная литература осуществляет средствами искусства задачи человековедения и обществоведения, она живет, питается не одними «эстетическими», а всеми идеями своего времени, ее владения, ее «автономия» простираются на действительность во всем ее пространственном и историческом движении. Соответственно и проблемы науки о литературе должны рассматриваться не в плане узко понятой эстетики, а с учетом сложных специфических связей художественного творчества с политическими, социальными, философскими, нравственными аспектами жизни общества. В наших исследованиях должны чаще происходить встречи и взаимодействия с другими общественными науками. И тут, если отнестись к делу серьезно, не обойтись без обращения к политэкономии, социологии, к которым с таким высокомерным пренебрежением относятся ревнивые «спецификаторы», претендующие на исключительные права в истолковании искусства.

Вот весьма дельное суждение: «Что искусство есть специфическая форма общественного сознания — в этом никто не сомневается. Но здесь есть своя диалектика: искусство по-настоящему набирается сил и обретает широкое дыхание тогда, когда оно не слишком замыкается в своей специфике, когда не отделяется от других форм общественного сознания и не брезгует „прикладными“ функциями. Тогда оно оказывается живым, действенным и получает стимул для собственного внутреннего роста.

Это, по-видимому, относится не только к изобразительному искусству. Древний эпос был своего рода историей, роман нового

■

²⁵ М. Новиков. Эстетические проблемы социалистического реализма и современные славянские литературы. В сб.: Romanoslavica, IX. Доклады и сообщения на V Международном съезде славистов. București, 1963, стр. 261.

времени — социологией и философией. Многообразно и гибко участвует в жизни музыка, всевозможные „служебные“ функции ее нисколько не унижают».²⁶

Художественная литература — специфически претворенный, отраженный реальный мир. Сама природа литературоведческого объекта сложна. Многообразие сторон предмета, помноженное на многообразие точек зрения, открывает возможности для бесчисленных сочетаний в постановке проблем исследования и их интерпретации. Здесь находят свое место и оправдание и проблемы, связанные с раскрытием специфических законов литературно-художественной деятельности, и проблемы, ведущие в область философии, социологии, психологии, политики, морали и т. д. Рассмотрение этих последних, если оно не порывает со спецификой художественного творчества, является в литературной науке не только целесообразным, но и необходимым.

Односторонность, узко специфический подход к художественным явлениям, не устанавливающий их широких реальных связей с большими общественными проблемами, принижает сущность и роль как искусства, так и науки об искусстве.

В нашем литературоведении давно не появляется больших работ, посвященных специально таким темам, как литература и политика, литература и социология. В 1920—1940-е годы эти темы не забывались, хотя нередко вульгаризировались, оставив у многих горький привкус. С тех пор они у нас пользуются все меньшим вниманием, хотя прогрессивные зарубежные литературоведы их не избегают.²⁷

На международной встрече поэтов в Грузии, состоявшейся в сентябре 1966 г., английский писатель Джеймс Олдридж, прослушав речи многих выступавших, в числе которых были и советские литераторы, с горечью заявил: «Никто ни слова не сказал здесь о политике. Не потому ли, что политика — это грязное слово? Конечно, политика не для белоручек, но не надо бояться политики. Не надо бояться упоминать о классах. Пожили бы там, где я живу, и вы бы узнали, что это значит! И пока вы не обратитесь к этим двум понятиям, вы будете топтаться на месте даже в вопросах поэзии».²⁸ Уместно напомнить также слова А. Блока. Возражая критику-эстету А. Я. Левинсону, он записал в дневнике 1919 г.: «„Быть вне политики“? С какой же это стати? Это зна-

²⁶ Н. Дмитриева. Станковизм и монументальность в современном изобразительном искусстве. В сб.: Виды искусства и современность. Изд. «Искусство», 1962, стр. 6.

²⁷ См., например, статью видного английского шекспироведа проф. К. Мюра «Шекспир и политика» в кн.: Шекспир в меняющемся мире. Сборник статей. Перевод с английского. Изд. «Прогресс», М., 1966.

²⁸ «Иностранная литература», 1967, № 2, стр. 208.

чит — бояться политики, прятаться от нее, замыкаться в эстетизм и индивидуализм».²⁹

В самом широком и общем определении задача литературоведения состоит в том, чтобы изучать и пропагандировать ценности словесно-художественного творчества и тем самым содействовать его роли в развитии человека и общества. Через художественную литературу всего лучше познается характер человека в его прошлом и настоящем, в его историческом движении, психологическом проявлении, социальном развитии и национальном своеобразии. В горьковском определении художественной литературы как *человековедения* выявлено самое главное. Не следует только трактовать это определение суженно. Литература познает и показывает и внутренний мир человека и внешний окружающий его мир. Поэтому она, художественная литература, является и *обществоведением*, занимает свое, незаменимое место в сложном арсенале духовных средств познания и преобразования не только отдельного человека, но и общества, но и всего человечества. Через человеческие характеры она раскрывает характер общества, так или иначе воздействует на него. Поэтому постижение специфически выраженного социального смысла литературы, изучение ее в социологическом аспекте является одной из важнейших задач литературоведения.

Разумеется, ни один литературовед не в состоянии исследовать предмет своей науки со всех сторон, во всех присущих ему аспектах. Следуя принципу разделения труда, каждый избирает то, что считает для себя более целесообразным. Но и наука о литературе, взятая в целом, не может и не обязана охватить свой объект во всей его глубине и многосторонности, заниматься всеми его аспектами в равной мере. Не может потому, что в нем есть стороны, выходящие за пределы ее компетенции, стороны, обозначающие переходы к другим наукам. Те литературоведы, которые полагают, что они и только они могут и обязаны выразить научное понимание литературы, и ревниво отстраняют от своих владений всех других ученых, конечно, ошибаются. Следствием этого ошибочного понимания является односторонний, узко спецификаторский подход к делу или же, напротив, эклектическая многосторонность, дилетантство и компиляторство. Художественная литература, являясь предметом специальной, литературной науки, принадлежит в той или иной мере и другим наукам. Это общекультурная проблема, интересующая философов, социологов, историков, психологов и т. д. Литературоведение успешнее достигает своей цели, когда оно, делая шаги навстречу другим наукам, находит у них свои дополнительные аргументы.

²⁹ Дневник Ал. Блока. 1917—1921. Изд. писателей в Ленинграде, 1928, стр. 153.

Повышение общественного и научного значения нашей науки о литературе может быть достигнуто, очевидно, прежде всего совершенствованием ее исследовательских методов, более широким пониманием ее задач и соответственным расширением круга литературоведческих изучений до пределов непосредственного соприкосновения с другими науками и тесного взаимодействия с ними.

Общественная роль литературоведения возрастает не только в связи с новыми задачами в области развития нашей отечественной коммунистической культуры. Современное мировое литературоведение — это фронт острой классовой идеологической борьбы. Искусство, распространяющее свое влияние на сознание и нравственность широких масс, становится ареной самых сложных споров и резких идеологических столкновений. Происходит ожесточенная схватка, битва вокруг проблем эстетики и литературной теории, вокруг выдающихся художников слова и целых национальных литератур. Идеологи антикоммунизма в области художественной культуры яростно нападают на прогрессивную литературу, и прежде всего на литературу социалистического реализма. Можно сказать, что силою событий наше искусство и наука об искусстве становятся мощным средством борьбы за общечеловеческий прогресс, за умы и сердца людей, за их приобщение к коммунистическому образу мысли.

В этой борьбе советское литературоведение, действуя вместе с прогрессивным литературоведением других стран, тем успешнее осуществляет свою идейную роль, чем совершеннее владеет оно методами научного исследования. Действительно отвергнуть ошибочные или враждебные концепции можно только их научным опровержением, доказательством их объективной несостоятельности.

Ответственные и широкие познавательные, идеологические, эстетические задачи науки о литературе определяют характер ее проблем и ее место в системе других наук.³⁰

■

³⁰ Современные представления о предмете и задачах литературной науки, о ее принципах и методах, характерные для ученых разных стран и разных идейно-эстетических направлений, освещены в книге: Henryk Markiewicz. Głównie problemy wiedzy o literaturze. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1965; см. также: Julian Krzyżanowski. Nauka o literaturze. Wrocław—Warszawa—Kraków, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, 1966.

III.

Взаимодействие наук при изучении литературы

1 Совершенно очевидно, что идея взаимодействия с другими общественными науками вытекает из самого объекта литературоведения. Уместно заметить, что в истории нашей науки идея эта была неоднократно скомпрометирована грубой ее вульгаризацией. Это порождало влечения к формализму, узость и робость в трактовке задач литературоведения, связанных с историей общественной мысли, недооценку значения проблемы взаимодействия литературоведения с другими науками. И, конечно, настало время восстановить эту важную проблему в полных правах и в свободных от искажения формах.

Литературоведческое исследование каждого данного времени определяется не только собственным характером своего предмета и уровнем своего самостоятельного развития. Оно находится также в большей или меньшей зависимости от современного ему состояния гуманитарных и других наук. Философия, социология, психология, историческая наука всегда оказывают влияние на проблематику, концепции, исследовательские принципы литературоведения. Идея единства и связи наук обязывает нас искать новые, лучшие возможности не только внутри самой науки о литературе, но и в ее ближайших и отдаленных окрестностях.

Каждая наука связана переходами с другими науками. Реальным основанием для этого слу-

жит взаимосвязь объектов познания. Художественная литература как вид искусства, являясь предметом специальной науки, т. е. литературоведения, вместе с тем включается в круг фактов, изучаемых другими гуманитарными науками. Каждая из них находит в данном объекте свой аспект, подходит к нему с точки зрения своих задач и со своими способами исследования. И сам объект литературоведения, и само оно открыты для воздействий со всех сторон и во все стороны, для воздействий, идущих как от сопредельных ей гуманитарных наук, так и наук, более отдаленных — естественных и точных. Науке о литературе, открытой всем ветрам, было бы бессмысленно прятаться от них, уходить в себя, в чистую филологию или же, наоборот, поддаваться их натиску до утраты своего суверенитета. Эти две крайние тенденции в том или ином виде повторялись в истории науки и еще повторяются. И если, например, справедливы возражения против игнорирования социологического изучения литературы, то столь же справедливы и возражения против растворения литературоведения в социологии. Дело литературоведа изучать социальные связи искусства. Но использовать искусство как источник сведений при изучении социальной культуры общества — это дело социолога. Следовательно, для науки о литературе, как и для любой другой специальной науки, первостепенное значение имеет углубление и совершенствование представлений о своем предмете, методах, задачах, специфических внутренних законах развития исследуемых явлений, но это должно служить не обособлению, изоляции, а более правильному определению ее места в системе наук и тех пограничных стыков, где необходимо непосредственное тесное сотрудничество.

Порой отрицается, например, возможность совместного изучения языка и стиля художественных произведений лингвистами и литературоведами. Довод таков: «Объектом изучения и для литературоведа, занимающегося стилем, и для лингвиста сплошь и рядом служит слово, и отсюда иллюзия общности стоящих перед ними задач. Но все дело в том, что предметы изучения лингвиста и литературоведа совпадают не могут».¹ А. В. Чичерин, найдя это суждение «совершенно верным», пишет: «Постоянный припев о „совместных усилиях языковедов и литературоведов“ приобретает в этом случае несколько комический характер ввиду его крайней неопределенности и наличия в нем какой-то сентиментальной окраски».²

Почему вдруг такое недоверие к возможности и целесообразности совместной разработки проблем стиля языковедами и лите-

¹ В. Турбин. Что же такое стиль художественного произведения? «Вопросы литературы», 1959, № 10, стр. 127.

² А. В. Чичерин. Спорные вопросы изучения языка и стиля художественной литературы. В сб.: Питання слов'язознавства. Матеріали першої і другої республіканських славістичних конференцій. Видавництво Львівського університету, 1962, стр. 263.

ратуроведами? Разве случайно они принадлежат к одной семье филологов? Каждая из двух этих филологических наук имеет свой особый предмет, свои особые задачи и способы исследования. Но разве не испытываем мы постоянную необходимость их самого тесного непосредственного сближения и взаимопроникновения именно при исследовании проблем стиля художественной литературы?

Если даже и в этих случаях между лингвистикой и литературоведением нет полного «совпадения», то это служит доводом не к отрицанию, а напротив, к признанию полезности их сотрудничества, комплексности их усилий. Где есть полное совпадение, там не имеет и смысла группировать силы разных специалистов. Что же касается практической «неопределенности» принципа совместных усилий, то это значит, что надо добиваться требуемой определенности в этой области — только и всего. Следовательно, если в спорах о взаимопроникновении лингвистики и литературоведения и есть что-либо комическое, то это, конечно, странная позиция самостийности, занятая некоторыми литературоведами. Добавим только, что осуществление лингво-литературоведческого исследования языка и стиля художественных произведений вовсе не обязательно должно мыслиться как совместная работа представителей двух филологических наук. Бывает и такая необходимость, но это не лучший способ. Более плодотворен двуединый подход, осуществляемый одним и тем же исследователем, имеющим для этого соответствующие способности и подготовку. Тут можно было бы сослаться на работы лингвиста-литературоведа академика В. В. Виноградова. Да и литературовед А. В. Чичерин, несмотря на свои неоправданные, с нашей точки зрения, скептические суждения, успешно выступает по вопросам стиля художественной литературы, между прочим, и потому, что не забывает лингвистики там, где она напрашивается по ходу дела.

Единение, взаимодействие наук предполагает не уподобление их друг другу, не смешение их специфики, а совместное, комплексное исследование сложных проблем на основе дифференциации, целесообразного и объективно мотивированного размежевания задач, сфер и способов действия. Эффект здесь достигается не просто массой сил, концентрацией их вокруг одного дела, а сочетанием разных научных специальностей, обеспечивающих разработку проблемы с разных сторон и разными методами.

2 В исследовании закономерностей литературно-художественного развития литературоведение близко соприкасается не только с лингвистикой, но и с философией, эстетикой, искусствоведением, социологией, исторической наукой, психологией. Только в сотрудничестве с философией, с эстетикой, искусствозна-

нием оно в состоянии познать сложную природу художественного мышления как особой идеологической формы освоения действительности; в содружестве с социологией и исторической наукой литературоведение более полно овладевает своей обществоведческой ролью; в союзе с психологией — социальной и индивидуальной — оно глубже постигает характер человека, весь тот сложный внутренний мир личности, который запечатлен в творениях художников слова.

Возможности, открываемые сотрудничеством общественных наук, используются пока недостаточно. Научные контакты между академическими гуманитарными институтами слабы; только в связи с созданием секции общественных наук в Президиуме АН СССР длительная разобщенность начинает постепенно преодолеваться.

Разумеется, что контакты должны осуществляться прежде всего через исследовательские труды. И, конечно, такое интеллектуальное общение происходит, но взаимный интерес, как это видно из публикуемых работ, проявляется не очень сильно. Что же касается совместной разработки проблем или организованных личных встреч, то совершенно очевидна их эпизодичность, несоразмерность возрастающему объему и значению комплексных задач общественных наук.

Отсутствие планомерного, организованного сотрудничества между гуманитарными институтами порой причиняло явный ущерб научным трудам. Напомним такой факт, уже осужденный нашей научной общественностью,³ как искаженное освещение раннего этапа развития советской литературы в IX томе «Всемирной истории», подготовленной академическими институтами.

Думается также, что, например, происходившая в последние годы борьба против формулы «реализм — антиреализм» осуществлялась в литературоведении не вполне удачно прежде всего потому, что философы не приняли активного участия в этих спорах. Необходимая критика этой догматической формулы, как грубого аналога борьбы между материализмом и идеализмом в истории философии, и справедливая защита специфики истории искусства от попыток отождествления ее с историей философии велись так, что посеяли тень недоверия вообще к проблемам связи реализма с материализмом. Подрывалась или даже отвергалась самая идея соотнесения реалистической эстетики с материалистической теорией познания. Несмотря на все возражения, мы все же остаемся при том убеждении, что между реализмом в искусстве и материализмом в философии есть объективная связь, соотносительность. Другое дело, конечно, что реализм не следует рассматривать просто как параллель материализму в искусстве, но все же это не безраз-

³ Методологические проблемы науки. Материалы заседания Президиума Академии наук СССР. Изд. «Наука», М., 1964, стр. 150.

личные друг другу понятия. Именно глубокая историческая и гносеологическая соотносительность художественного реализма с философским материализмом, реалистической эстетики с материалистическим мировоззрением обосновывает правомерность применения ленинской теории отражения как в философии, так и в искусстве.

Художественный реализм, взятый в широких пространственно-хронологических границах и в основной тенденции его исторического развития, преимущественно тяготеет так или иначе — осознанно или стихийно, — но тяготеет именно к материалистической, а не к идеалистической теории познания. Другое дело, конечно, что связь эстетических принципов реализма с материалистической философией проявляется в истории литературы весьма сложно, противоречиво и потому не должна трактоваться прямолинейно, но все же эта связь, проявляясь в закономерности статистического характера, выступает как объективная историческая тенденция, которая пробивает себе дорогу сквозь массу отступлений и, так сказать, персональных исключений, обязывающих избегать суждений об отдельных писателях-реалистах по аналогии с общей тенденцией реализма, потому что логика большой области может не только не совпадать, но и находиться в противоречии с логикой области узкой и тем более с логикой отдельного случая.

Судить о проявлении этой тенденции следует не только и не столько на основании прямо, сознательно выраженного отношения писателя-реалиста к тем или иным философским направлениям, а прежде всего по объективному смыслу художественного творчества. Указывалось, что этой тенденции совершенно неподвластны, например, такие крупнейшие реалисты, как Достоевский, Толстой, Бальзак. Однако, как мне представляется, творчество и этих писателей, не проявлявших субъективной приверженности к философскому материализму, не опровергает положения об известной объективной зависимости их реализма от материалистического понимания действительности. Прямое сопоставление всей совокупности их взглядов с материализмом было бы грубой, непозволительной натяжкой. Но в их противоречивом мировоззрении были такие стороны, которые не абсолютно противостоят материалистическому миропониманию, и их эстетические принципы не так далеко отстоят от последнего, как это кажется на первый взгляд.

Серьезные споры об отношении художественного реализма к материалистической философии свидетельствуют о важности и сложности этой проблемы, действительно требующей коллективных усилий философов, эстетиков, искусствоведов и литературоведов. И вообще философские вопросы развития художественной литературы и литературоведения не стали предметом специального внимания. Относящийся к началу нашего века «Опыт философии русской литературы» (1905) Е. А. Соловьева (Андреевича), далеко не совершенный и для своего времени и еще менее

отвечающий современным требованиям, не получил продолжения в каком-либо более или менее цельном исследовании.

Все еще наблюдается в нашем литературоведении и скептическое отношение к изучению литературы в социологическом аспекте. Этот аспект отпугивает некоторых воспоминаниями о прошлых вульгарно-социологических ошибках, характерных для раннего периода овладения марксизмом. Социологический анализ литературы у многих литературоведов не в почете, соседства с социологией избегают. Разумеется, относится это не ко всему нашему литературоведению. В противном случае, оно не могло бы называться общественной марксистской наукой. Для большей части литературоведческих исследований характерно сочетание, единство социологического и эстетического анализа явлений искусства. Эти исследования противостоят натиску теоретических деклараций, в которых делаются попытки порвать с социологией искусства. Речь, следовательно, идет не о том, что наша наука об искусстве и о литературе вообще удаляется от социологии, а о том, что в этой науке наметилась такая тенденция, что эта тенденция дает о себе знать все чаще и ищет своего теоретического обоснования. Симптоматично, что у нас давно не появляется специальных работ по социологии искусства. Эта тема оказывается как бы опасной зоной.

В ноябре 1966 г. в Ленинграде состоялся симпозиум по социологии искусства, созданный Научным советом по истории мировой культуры АН СССР. Некоторые участники симпозиума, как это можно видеть из довольно подробной информации в журнале «Вопросы философии», стремились «перевести внимание социологии искусства с произведения искусства на его восприятие», ограничить социологический подход «анализом искусства как коммуникации чисто эмпирического характера». Предлагалось понимать дело так, что «общение по поводу искусства — это полюс социального вкуса», а «творческий акт, созидание нового — это полюс гения», что, следовательно, только на полюс вкуса «может претендовать современная социология искусства», что «искусство в подлинном смысле слова начинается там, где кончается социология», что в искусстве господствует живая индивидуальность и ее творческое отношение к миру и социология «здесь должна остановиться».⁴ Эти суждения, высказанные в докладах Ю. Н. Давыдова, П. П. Гайдено, Л. Н. Пажитнова, не нашли сочувствия у большинства участников симпозиума. Весьма критически оценивает их автор цитируемой информации. Полагаем, что правы именно эти ученые, отстаивающие взгляд на искусство как на явление социальное не только на стадии читательского восприятия, но и на стадии творческого генезиса и не разделяющие сомнений

⁴ Н. Н. Козюра. Симпозиум по социологии искусства. «Вопросы философии», 1967, № 7, стр. 140—144.

в возможности социологического подхода в исследовании творческой индивидуальности. Противопоставлять индивидуальное социальному, изгонять последнее из произведения искусства — это значит по существу возрождать интуитивистскую теорию «автономности» искусства, впадать в крайность, граничащую с иррационализмом.

Вопрос о соотношении творческой индивидуальности писателя с общими закономерностями историко-литературного процесса достаточно сложен даже для специального исследования и оставляет место для нелегкого спора. Считаем необходимым высказать здесь лишь несогласие с попытками выводить изучение творческой индивидуальности художника за пределы социологического анализа.

Прежде всего нам думается, что проблему неповторимости, «уникальности» любого индивидуального творчества можно и должно решать, насколько не умаляя ее значения, с учетом широких социальных связей искусства.

Велико значение творческой индивидуальности — гения, таланта, личного почина, инициативы, фантазии — во всех сферах духовной деятельности человека и особенно в области художественного творчества. И спор может идти вовсе не о том, признавать это значение или отрицать. Марксистами этот спор давно решен в пользу признания великой роли выдающихся личностей в истории вообще, а следовательно, и в истории искусства. И, разумеется, в марксистском литературоведении не должно быть места для унылой тенденции сглаживания особенностей творящих личностей, превращения разнообразия писательских индивидуальностей в некую среднюю, безличную арифметическую величину. Такая тенденция требует самого решительного противодействия. Что толку от того литературоведческого анализа, который ликвидирует, умерщвляет творческие особенности писателя или произведения, не объясняет, в чем заключается своеобразие данного произведения в ряду других, не дает представления о литературе как яркой совокупности оригинальных живописцев слова. Каждый великий писатель тем и велик, что он внес свой, новый, неповторимый вклад в общее здание художественной литературы. Поэтому одной из постоянных задач литературоведения является раскрытие многообразия творческих индивидуальностей, всего богатства мыслей, чувств и художественных форм, реализованных в различных литературных видах искусства.

Но ясно также, что признание огромной важности творческой индивидуальности в искусстве не отменяет возможности и необходимости применения к ней научного критерия повторяемости, принципа социальной обусловленности. Без этого немислимо построение научной теории литературы и истории литературы.

Сделаем, между прочим, одно не лишнее замечание относительно выражения *неповторимая* творческая индивидуальность художника. Подчеркнутый нами эпитет отдельные авторы употреб-

ляют почти обязательно. Уместность его сомнительна. Ведь не бывает же индивидуальности повторимой. Неповторимая индивидуальность — это просто удвоение термина, тавтология, равнозначная выражению: индивидуальная индивидуальность или неповторимая неповторимость. Но прижилась эта тавтология не случайно, а в силу стремления некоторых авторов не допустить ни малейшего намека на возможность какой бы то ни было повторяемости. В действительности же, конечно, элемент повторимости в неповторимом целом всегда в той или иной мере присутствует и выражает известную устойчивость связей в преемственном развитии литературы. Отдельный писатель, ни на кого не похожий в целом, сближается с другими в том или ином отношении. Но и различие и сходство никогда не бывают абсолютными в ряду родственных явлений. Иначе не мог бы образоваться сам этот ряд как многообразное единство.

Возьмем простое положение. *Иван есть человек*. В Иване повторяется *человек*. Но этот человек есть *Иван*, т. е. в нем есть свое неповторимое.

Принципиально точно так же обстоит дело и с творческой индивидуальностью, но только более сложно по форме проявления. Пушкин — великий русский и мировой поэт. Каждое из определенных, стоящее при определяемом *Пушкин*, возводит индивидуальное к какому-то ряду общностей. Творчество Пушкина, неповторимое как целое, заключает в себе стороны, аспекты, черты, сближающие его в том или ином отношении с другими русскими национальными и мировыми поэтами. Неповторимое целое в каких-то отношениях повторяется в родственном ему ряду явлений. И само индивидуальное в творчестве писателя выявляет себя только в связи, в сопоставлении с общим, закономерным историко-литературным процессом.

В мире вообще нет абсолютно тождественных явлений, каждое отдельно взятое неповторимо, и в то же время оно обладает общими чертами, которые связывают его с другими явлениями. Главная задача науки — выявление общего, связей, отношений, закономерностей, проявляющихся в многообразии (в единичном и особенном), познание единства в многообразии и многообразия на основе единства.

Не следует понимать дело так, что общее, «повторяющееся» в писателях идет от среды, а свое, индивидуальное складывается в отчуждении от окружающего мира. Субъективное духовное богатство писателя — это не то, что «спонтанно» зародилось в нем: оно является результатом развития его как представителя определенного социального коллектива, итогом приобщения его художественной творческой силы к большому социальному содержанию. Данное произведение неповторимо не только потому, что одаренная личность вложила в него свою природную энергию и свой субъективный опыт. Оно неповторимо еще потому, что является

выражением определенной, этой конкретной жизненной ситуации. Следовательно, неповторимое, индивидуальное в подлинном искусстве имеет объективное основание, и если последнее не всегда может быть полностью раскрыто, выяснено, то только потому, что эмпирические обстоятельства, формирующие творческую личность, бесконечно разнообразны. Каждая личность включена в них по-своему, имеет, помимо общей для всех среды, еще и свою микросреду. И этим разнообразием конкретных ситуаций, а не «спонтанным» развитием личности объясняется неповторимость индивидуальностей, каждая из которых, оставаясь самостоятельной, в то же время имеет и нечто общее с другими.

Конечно, наука не может — и не ставит перед собою такой задачи — исчерпывающим образом объяснить все причины, сделавшие писателя именно таким, а не другим. «Только подробное перечисление условий развития каждого отдельного писателя показало бы, почему только Корнель был Корнелем, а никто другой им не был и не мог быть. Наука никогда не будет в состоянии перечислить все эти условия. Но из этого не следует, что на помощь ей нужно призвать „элемент свободы“». ⁵ Это суждение было высказано Г. В. Плехановым в рецензии на «Историю французской литературы» Г. Лансона, который считал, что в литературном произведении не все может быть объяснено общественными условиями, называл этот необъяснимый элемент «элементом свободы» или «личным остатком», который, по мнению французского ученого, не поддается научному анализу и составляет высшую оригинальность данного произведения. Современные искусствоведы, обособляющие творческую индивидуальность в недостижимый для социологического анализа «полюс гения», по существу возрождают старую точку зрения, но доводят ее до предельной крайности, не ограничиваясь признанием «личного остатка». Ничто так не противоречит сущности гения, как обособление его от широких и глубоких социальных связей, выражаемое надменной, холодной, мертвой формулой «полюс гения». Нет! Это не полюс, а вершина, основанием которой служит все пространство жизни. Не на отдаленном полюсе отчуждения, а на центральном перекрестке главных жизненных дорог мыслима деятельность большого художника. Величие гениального человека заключается не в самодавяющей «уникальности», а в широчайшем и глубочайшем соответствии его стремлений лучшим духовным потенциям человечества.

Богатство личности индивида, по определению К. Маркса, зависит от богатства его общественных отношений. Великие люди, по его же словам, всегда связаны невидимыми нитями с телом народа. Оригинальность Льва Толстого, как это неоднократно отмечает В. И. Ленин в своих статьях о нем, заключается в том,

⁵ Г. В. Плеханов. Литература и эстетика, т. 2. Гослитиздат, М., 1958. стр. 601—602.

что он сумел с замечательной силой передать настроения много-миллионной массы русского народа, что в его творчестве отразилось великое народное море, взволновавшееся до самых глубин. «Чем выше поэт, тем больше принадлежит он обществу, среди которого родился, тем теснее связано развитие, направление и даже характер его таланта с историческим развитием общества».⁶ «Что в народе бессознательно живет как возможность, то в гении является как осуществление, как действительность. Народ относится к своим великим людям, как почва к растениям, которые производит она».⁷ Пути гения в мире пролегают далеко и широко. Он в высокой степени владеет тем, что в той или иной мере свойственно многим. Он полнее воспринимает жизнь, больше знает, дальше видит и потому больше хочет и больше может. Его резко индивидуальная оригинальность заключает в себе всеобщность. Природа наделяет личность той или иной способностью к художественному творчеству. Но это индивидуальное, субъективное свойство у большого художника, когда он остается верным лучшим требованиям своего времени, не ослабляет, а усиливает социальность его творчества, помогает ему полнее, многостороннее, ярче выжаться. Чем талантливее писатель, тем богаче его связи с этим миром, и, наоборот, чем богаче и активнее связи писателя с этим миром, тем полнее реализуется его природная творческая энергия. Вопреки распространенному мнению, можно утверждать, что, чем крупнее художник, тем меньше в нем «личного», тем больше в этом личном *общечеловеческого* и, следовательно, тем результативнее социологический анализ его творчества. Значение социологического подхода в изучении гениальных художников не ослабевает, а напротив, возрастает.

Мы убеждены, что все-таки прав был Белинский, а не те из советских эстетиков, которые ныне пытаются решить сложную задачу при помощи тощей формулы «полюс гения». Он писал: «Одно из главнейших и существеннейших качеств гения есть оригинальность и самобытность, потом всеобщность и глубина его идей и идеалов и, наконец, историческое влияние их на эпоху, в которую он живет. Гений всегда открывает своими творениями новый, никому до него неизвестный, никем не подозреваемый мир действительности. . . Имя гения — миллион, потому что в груди своей носит он страдания, радости, надежды и стремления миллионов. И вот в чем заключается *всеобщность* его идей и идеалов: они касаются всех, они всем нужны, они существуют не для избранных, не для того или другого сословия, но для целого народа, а через него и для всего человечества».⁸

⁶ В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. IV, Изд. АН СССР, М., 1955, стр. 502.

⁷ Там же, т. X, стр. 31—32.

⁸ Там же, т. IX, стр. 527.

Прав был опять-таки Г. В. Плеханов, а не те из советских марксистов, которые ныне бдительно охраняют «полюс гения» от социологии, считая, что там ей нечего делать. «Чем крупнее писатель, — говорил он, — тем сильнее и яснее эта зависимость характера его сочинений от характера его времени, — т. е., иначе сказать: тем меньше в его сочинениях тот „остаток“, который можно было бы назвать *личным*. Главнейшая личная особенность, „высшая оригинальность“ . . . великого человека замечается в том, что он в своей области выразил раньше или лучше, полнее других общественные или духовные нужды и стремления своей эпохи. Перед этой особенностью, составляющей его „историческую индивидуальность“, исчезают все другие, как исчезают звезды при солнечном свете. А такая историческая индивидуальность вполне может быть предметом точного научного анализа».⁹

Встречающееся в современных литературоведческих работах утверждение о том, что будто бы каждая неповторимая индивидуальность творит художественные миры по своим неповторимым закономерностям, несостоятельно перед судом строгой научной критики.

Если выражение *неповторимая индивидуальность* — тавтология, то выражение *неповторимые закономерности* граничит с абсурдом. Эти словосочетания только запутывают и затуманивают и без того сложный вопрос о соотношении субъективного и объективного в произведениях искусства. И в самом деле, как следует понимать «неповторимые закономерности» отдельного художественного произведения? Что они означают? Кто их творит? Если они проявляются одноактно, т. е. не выходят за пределы данного произведения, то придется признать, что каждый писатель творит закономерности свои и только для собственного употребления. Ведь не может же объективная действительность снабжать каждую индивидуальность особыми законами. И не слишком ли много будет этих закономерностей для того, чтобы наука могла справиться с ними? Мы, как исследователи, оказываемся, таким образом, перед чрезвычайным затруднением, потому что понятие неповторимых закономерностей индивидуального творчества ставит нас на вязкую болотистую почву субъективного идеализма, где подлинной науке нечего делать. Признание количества закономерностей, равного количеству писателей, равносильно признанию отсутствия каких-либо действительных объективных закономерностей.

Общественная закономерность — это существенная, устойчивая, повторяющаяся связь явлений, обуславливающая их развитие. Очевидно, что те, кто говорят о неповторимых закономерностях индивидуального творчества, допускают неправильное, неуместное применение слова большого значения к понятиям частного характера, не имеющим никакого отношения к закономерностям. Очевидно, что о закономерностях можно говорить применительно

⁹ Г. В. Плеханов. Литература и эстетика, т. 2, стр. 609.

только к совокупности творческих индивидуальностей и произведений, выражать этим словом можно что-то общее, а не индивидуальное. Очевидно, наконец, что в индивидуальном творчестве мы имеем дело все-таки не с неповторимыми закономерностями, а лишь с индивидуальным преломлением общих объективных закономерностей историко-литературного процесса.

Творчество отдельного писателя не стоит над закономерностями общего художественного развития, не является прибавкой к ним, а включается в русло этих закономерностей, служит выражением их и выражением тем более полным, чем выше писатель. Обособление, фетишизация индивидуальных особенностей художника, выдвигание на первый план идеи неповторимости творческой индивидуальности, при ослаблении внимания к ее социальной обусловленности, превращают само понятие индивидуальности в нечто абстрактное, лишенное реального содержания. В творческих личностях, при всей оригинальности каждой из них, повторяются — так или иначе, более или менее полно, более или менее ярко, но повторяются — черты эпохи, нации, народа, класса, той или иной более узкой социальной, идеологической группы. Место и роль писателя в истории литературы не могут быть определены без учета тех социальных сил, которые его сформировали и представителем которых он выступает в своем творчестве. «Итак, — утверждает один из наших литературоведов, — закономерности развития литературы определяются как тенденциями развития и потребностями художественного сознания человечества, так и тем неповторимым, что в это развитие вкладывает каждая подлинно творческая индивидуальность».¹⁰ Эта категорическая формулировка уязвима во многих отношениях. Автор связывает закономерности развития литературы только с художественным сознанием и притом с сознанием абстрактного человечества. Вторым фактором развития литературы признается неповторимая творческая индивидуальность. Между крайностями человечество — индивидуальность остается, так сказать, пустое пространство. Другими словами, исчезает важнейший фактор развития литературы: конкретно-историческое общество с его социальными закономерностями, классовой борьбой, идейными исканиями. Хотя затем автор и упоминает о связях творческой индивидуальности «с народной жизнью», все же эта оговорка слишком слаба, чтобы исправить изъян предшествующей ей основополагающей мысли.

Приведенное суждение принадлежит видному ученому, который только в последние годы стал чуждаться социологического подхода к литературе. И это симптоматично. Подобные суждения в современных литературоведческих работах не являются исключением и свидетельствуют о падении престижа социологического

¹⁰ Я. Эльсберг. Творческая индивидуальность писателя. «Вопросы литературы», 1961, № 4, стр. 74.

принципа в нашей науке и литературе. Поэтому, последовательно и непримиримо борясь со всеми проявлениями абстрактного социологизма, мы должны быть столь же принципиальны и в отношении к другой крайности — к фактам недооценки социологического принципа в нашей науке о литературе.

Совершенно справедливо сказано, что «резкое осуждение абстрактно-классового изучения литературных явлений должно привести не к отказу, а, наоборот, к упорной и углубленной разработке принципов конкретного социально-исторического их исследования, проблем классовости и партийности идеологических позиций писателей. Народное значение литературных произведений прошлого не исключает их классового генезиса, но, наоборот, всецело из него проистекает, определяясь каждый раз конкретным соотношением социальных сил той или иной исторической эпохи».¹¹

Социальной обусловленностью творчества объясняется тот факт, что каждый писатель, оставаясь самостоятельным, вместе с тем имеет нечто общее с другими. И это служит объективным основанием для применения и к творческим индивидуальностям, несмотря на все их различия, того приема обобщения, без которого немислимо их научное изучение, изучение их как участников многообразного и в то же время единого в себе историко-литературного процесса.

Если бы в творчестве каждого художника было абсолютно все неповторимо, если бы каждый из них творил по своим «неповторимым» закономерностям, то невозможны были бы никакие сопоставления и обобщения при изучении искусства и мы не имели бы никакого основания говорить не только о внешних, но даже и о внутренних специфических закономерностях развития искусства.

Творческая индивидуальность писателя принадлежит теории и истории именно в той мере, в какой она научно объяснена, в какой она включается в объективные закономерности художественного творчества, в синтетическую картину развития литературы. Если социологический анализ произведений искусства должен, как полагают некоторые, остановиться перед «полюсом гения», то, придерживаясь последовательно логически этого тезиса, надо вообще отказаться от генерализующего метода в науке о литературе и искусстве и остаться только при одном индивидуализирующем, биографическом методе. «Но без понятия вида, — как писал Энгельс, — вся наука превращалась в ничто».¹²

Изучение биографии писателя является, конечно, важной специальной проблемой, но все же в науке о литературе — это подчиненная проблема, да и сам жанр научной биографии достигает

■

¹¹ Г. Н. Поспелов. Методологическое развитие советского литературоведения. В кн.: Советское литературоведение за пятьдесят лет. Изд. Московского университета, 1967, стр. 124—125.

¹² К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 20, стр. 535.

своей цели лишь тогда, когда он разрабатывается в связи с общим историко-литературным процессом. Исследователь творческой индивидуальности писателя, чтобы избежать гипертрофирования ее роли, должен подойти к пониманию этой роли через типологические общности — социально-классовые, идеологические, эстетические. Только при таком подходе оказывается возможным понять действительное соотношение индивидуального и общего, неповторимого и повторяемого.

Сочетание генерализирующего и индивидуализирующего методов в любом литературоведческом исследовании является необходимым. Но соотношение их меняется в зависимости от конкретных задач исследования. Первый из них является основным в работах теоретического характера и в работах, изучающих историко-литературный процесс, второй — в мастерствоведении и стилистическом толковании. «Ясно, что всякая история литературных форм — как всякая подлинная история литературы — отодвигает назад те величины, которые стоят на первом плане при стилистическом толковании, т. е. отдельное произведение и творчество писателя как индивидуальное целое... Конечно, произведения и личности по-прежнему выделяются как особые „воплощения“ или вехи „стилистической волны“ и ее развития, но их выбор и специальное истолкование должны носить подчиненный характер».¹³

В статье, посвященной принципам разработки теории литературы, говорится, что каждое художественное произведение — это целый мир, «живущий по своим закономерностям»; что изящные искусства — это «грозные, чудесные явления природы», «нечто природное, стихийное»; что «художественный мир, встающий перед нами в литературном произведении, как и во всем творчестве писателя, — индивидуально неповторим»; что в художественном образе сходятся «все солнечные нити... волшебной пряжи»,¹⁴ и т. д. Прежде всего заметим, что эти и подобные выражения придают теоретической работе излишнюю беллетристичность. Но беда не в этом, а в том, что, несмотря на массу оговорок относительно объективной обусловленности искусства, акцент на неповторимости творческих индивидуальностей, на особых, замкнутых в себе закономерностях каждого отдельного художественного произведения поставлен с такой силой, что остается совершенно непонятым, как, если быть логически последовательным, можно будет говорить после этого об общих закономерностях литературы. Акцент на специфике отдельной творческой индивидуальности мог бы иметь известное оправдание в специальном исследовании, посвященном сравнительному изучению индивидуальных творческих концепций

¹³ М. Верли. Общее литературоведение. Изд. иностранной литературы, М., 1957, стр. 191.

¹⁴ «Известия Академии наук СССР. Отделение литературы и языка», 1961, т. XX, вып. 5, стр. 378, 383, 389.

и художественно-изобразительных систем. Но когда речь идет вообще о специфике художественного творчества как особой формы познания, о разработке марксистско-ленинской теории литературы, об исследовании закономерностей исторического развития литературы, то не должно забывать о значении критерия повторяемости. Марксом «был применен к социальной науке тот объективный, общенаучный критерий повторяемости, возможность применения которого к социологии отрицали субъективисты». Отрицая критерий повторяемости в общественной науке вообще (в том числе, следовательно, и в науке о литературе), толкуя о неповторимых индивидуальностях, «живых личностях», субъективисты «приходили таким образом благополучно к превращению общественной науки в ряд назиданий мещанской морали»;¹⁵ «... „индивидуальности“ существуют не только в духовном, но и в физическом мире. Все дело в том, что подведение „индивидуальностей“ под известные общие законы давным-давно завершено для мира физического, а для области социальной оно твердо установлено лишь теорией Маркса».¹⁶

Нам нужна такая наука о литературе, которая внимательно исследует художественную специфику словесно-образного искусства, но не маринует себя в этой специфике, а входит в тесное взаимодействие с другими науками о человеке и обществе и прежде всего с философией и социологией. Другими словами, наука о литературе должна стать более обществоведческой наукой, чем она есть теперь. Несомненно, что в этом случае мы, литературоведы, решая свои специфические задачи, вместе с тем стали бы крупнее, авторитетнее, необходимее и для наук, с которыми соседствуем, и для общества, в котором живем и для которого трудимся.

Что же касается практического осуществления творческих связей и взаимодействия общественных наук, то формы его многообразны. Тут находят свое место и независимое параллельное изучение сложного объекта (в данном случае — художественной литературы) разными науками, каждая из которых выделяет в нем свой аспект; и координация действия, согласование, «увязка» планов научных исследований; и простое сотрудничество, взаимопомощь в работе сопредельных наук, когда одна из них прибегает к другой за частичной помощью; и, как сложная форма сотрудничества, комплексное исследование. Относительно последнего уместно будет сделать некоторые пояснения.

Комплексное исследование смежных проблем (или объектов), возникающих на стыке наук и частично, какими-то своими аспектами соприкасающихся с несколькими науками, не входя полностью

¹⁵ В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 1, стр. 429.

¹⁶ Там же, стр. 430.

в компетенцию ни одной из них, — это высшая современная форма взаимодействия наук. Она стала возможной и необходимой именно на нынешней стадии развития научного познания, для которого в равной мере характерны и процесс дифференциации и процесс интеграции. Принцип комплексности призван, так сказать, уловить современный процесс взаимопроникновения, единения наук, протекающий в условиях их углубляющейся дифференциации и их усложняющихся взаимоотношений. Этим и объясняется то большое внимание, какое уделяется в настоящее время комплексным проблемам.

У нас есть положительный опыт совместной работы литературоведов с представителями других общественных наук по подготовке герцено-огаревских, народнических и других томов «Литературного наследства», собрания сочинений Герцена, Чернышевского и некоторых других писателей. Плодотворно проявляется сотрудничество историков и литературоведов в руководимой академиком М. В. Нечкиной группе по изучению революционной ситуации в России 1859—1861 гг. Однако, за немногими исключениями, комплексные исследования больших теоретических и историко-литературных проблем остаются пока лишь благим пожеланием. В научных планах гуманитарных академических институтов такие исследования не предусмотрены и значатся только в рекомендательных постановлениях руководящих академических органов. Пути в этой области не разведаны. Трудности очевидны. Они связаны и с конкретным определением первоочередных комплексных проблем и еще более с методами их изучения. Преодоление этих трудностей следует, очевидно, начать с экспериментальной разработки важных, но не слишком громоздких смежных тем трех типов, соответствующих разным масштабам взаимодействия наук: в пределах наук об искусстве, в пределах общественных наук и в пределах, затрагивающих область естествознания.

И другой вопрос — организационные формы рабочего процесса при комплексном изучении проблем. Она может осуществляться особыми авторскими коллективами из представителей взаимодействующих наук или путем строго согласованного разделения труда между институтами, представляющими эти науки. В последнее время чаще говорят о первом способе работы, т. е. о создании межинститутских групп, нам же представляется более плодотворным второй способ, т. е. последовательное соблюдение идеи комплексности в раздельной разработке смежных проблем. Это проще в организационном отношении и эффективнее в научном смысле.

Создание межинститутских групп целесообразно лишь на заключительном этапе комплексных исследований для объединения их в обобщающие труды такого, например, типа, как «История русской литературы и других видов искусства», «История русской культуры», «Взаимодействие национального и интернационального в историческом развитии» и т. п.

Из сказанного вытекает, что творческое единение общественных наук важно не только для разработки смежных проблем, но и как условие дальнейшего развития каждой из этих наук, в частности и литературоведения.

3 Поле взаимных интересов наук расширяется. Наряду с проблемой взаимодействия внутри общественных наук в наше время все настойчивее пробивает себе дорогу идея о необходимости и плодотворности контактов наук общественных с естественными. Теперь уже не кажется неожиданной мысль о возможности непосредственной встречи, например, эстетики с учением о физиологии высшей нервной деятельности, поэтики или лингвистики с математикой. Филологи все чаще начинают спорить о возможности обработки литературоведческого материала электронно-вычислительными машинами в таких, например, трудоемких областях, как текстология и библиография, о необходимости непосредственных контактов с некоторыми новейшими открытиями естествознания при разработке проблем эстетики и т. д. Конечно, все это совершенно новые и очень сложные вопросы. Поспешность и односторонность здесь ничего не могут дать, кроме вульгаризации и компрометации важной идеи. Необходима большая предварительная работа, и прежде всего подготовка литературоведов, компетентных в соответствующих областях точных наук. По-видимому, однако, настало время предпринимать конкретные и планомерные поиски в этом направлении. Мы не должны пренебрегать ни одной возможностью, чтобы сделать литературоведение более точной наукой. Попытки отрицать вообще целесообразность каких-либо контактов литературоведения с точными науками, мотивированные ссылками на сложную специфику искусства, представляются нам совершенно неосновательными. Каждая наука изучает свой особый предмет, каждая имеет свою специфику, и в этом отношении литературная наука не составляет исключения. Современное сближение наук не отменяет и не игнорирует специфики каждой из них в отдельности, но, очевидно, требует серьезных уточнений во взгляде на специфичность, более гибкого и свободного ее толкования. Внимание к специфике не должно превращаться в цеховое чванство, подавляющее интерес к проблеме связи и единства наук.

Серьезно отнестись к делу мешает не только отрицательная или скептическая точка зрения. Еще менее терпима другая крайность — прожектерское вольнодумство, торопливые призывы «сопоставиться с физикой»,¹⁷ иллюзорная уверенность в том, что

■

¹⁷ В. Турбин. Товарищ время и товарищ искусство. Изд. «Искусство», М., 1961, стр. 23.

тайна художественного творчества будет разгадана, как только мы постигнем учение Павлова о физиологии высшей нервной деятельности.¹⁸ Не вполне избежал этой крайности и состоявшийся в феврале 1963 г. в Ленинградском отделении союза писателей симпозиум по комплексному изучению художественного творчества.¹⁹ Как первая встреча писателей с деятелями разных, преимущественно естественных, наук симпозиум сыграл свою роль. Однако принцип комплексности в работе симпозиума понес заметный ущерб. В основном и своевременном начинании социальные, мировоззренческие, методологические проблемы эстетики не заняли того места, которого они заслуживают.

Ныне много спорят о возможности математизации литературоведения. Противоположные ответы имеют своих горячих сторонников. Если одни склонны вообще отрицать такую возможность, то другие, говоря о дальнейших судьбах литературной науки, возлагают основные надежды именно на применение методов точных наук и в своих литературоведческих работах более охотно ссылаются на труды математиков и физиков, на кибернетику и семиотику. По более осторожным, «средним» суждениям большинства ученых, не разделяющих крайних точек зрения и, как нам кажется, ближе стоящих к правильному пониманию проблемы, сущность вопроса должна сводиться к определению пределов возможности математизации. Согласно этому представлению, область применения математических методов распространяется на все науки, захватывает все сферы знания, но пределы математизации каждой из них различны. Литературоведение не составляет исключения, хотя оно, в силу сложной специфики своего предмета, для применения количественных методов располагает меньшими возможностями, нежели другие гуманитарные науки, не связанные с изучением искусства.

Если область применения математических методов в литературоведении пока не вполне определилась, то все-таки уже и теперь можно назвать отдельные случаи, где такая возможность реализуется, или же с большой вероятностью утверждать, что она будет в будущем реализована. Вполне вероятно, что счетно-решающая техника уже в ближайшее время могла бы, если заняться этим серьезно, принять на себя какую-то долю чрезвычайно трудоемких текстологических работ, связанных с подготовкой научных изданий произведений литературы. Количественный, статистический метод, являясь основным методом в конкретно-социологических исследованиях, уже находит и дол-

■

¹⁸ Л. Гумилевский. Заметки писателя. (К павловскому учению о слове). «Вопросы литературы», 1958, № 6.

¹⁹ Симпозиум по комплексному изучению художественного творчества. (Тезисы и аннотации). Л., 1963.

жен найти еще большее применение в той разновидности этих исследований, целью которой является изучение массовых читательских восприятий произведений искусства. Дело это поставлено у нас слабо, но оно имеет большой смысл для литературоведения (в частности, для историко-функционального изучения литературы), хотя, конечно и не только для него, а и для рациональной постановки идейно-воспитательной работы, издательского дела и т. д. Например, любопытно было бы путем конкретно-социологических исследований проверить, насколько правы те наши эстетики и критики, которые ныне создают большой шум вокруг имени Франца Кафки, ведя о нем разговор — в критическом или апологетическом плане — на высшем уровне, с привлечением имен Гете, Достоевского, Толстого. Изданный в 1965 г. однотомник переводов избранных произведений этого писателя, кажется, не произвел предсказываемого критиками эффекта.

Несомненно, например, также, что общий словарный запас и состав языка писателя, степень повторяемости в нем тех или иных фразеологических структур, элементов речи, тех или иных эпитетов, метафор и т. д., выявленные путем лингвистических подсчетов и сопоставленные с соответствующими показателями языка других писателей или в целом литературного языка данного времени, дают известное представление как об общей культуре писателя, так и о некоторых особенностях его литературного стиля. Такие подсчеты отчасти были испробованы и ранее, а теперь они с опорой на новые идеи — теорию информации, теорию знаковых систем — и новые счетно-решающие устройства могут осуществляться более быстро и более точно.

Много сложнее обстоит дело с применением математических методов при переходе от элементарных задач литературной науки к более сложным — к изучению произведения как целостной идейно-художественной системы, взятой в единстве ее формы и содержания. Но, по-видимому, не вполне исключено, что и на этом высоком уровне можно решать некоторые задачи математики на материале искусства, а равно решать и некоторые задачи литературоведения при помощи математики. Пока можно более определенно говорить только о начальных успехах в решении задач первого рода. К ним относятся, например, работы А. Н. Колмогорова и его учеников, применяющих математические критерии в области стихосложения. Ученые, работающие в области математики, кибернетики, семиотики, находят в искусстве аспекты для разработки своих задач, проблем и методов. О значении этих опытов собственно для литературоведческой науки говорить было бы пока преждевременно.

Все можно измерять, но не все измеряемое можно измерить, выразить числом, облечь в формулу. Искусство воплощает и соответственно вызывает бесконечное разнообразие идей, эмо-

ций, вкусов, переживаний, настроений. Можно ли художественные ценности определить числом? Качественные явления нельзя измерить количественной мерой. Можно, сопоставляя два произведения, сказать и доказать, пользуясь эстетическими понятиями, что одно из них художественнее другого, но нельзя сказать, что оно художественнее другого в два, три и т. д. раза. Можно с известной пользой для дела подсчитывать и классифицировать слова, эпитеты, метафоры, сравнения в изучаемом произведении, повторяющиеся обороты речи, но нельзя подсчитать «количество» смысла, идейно-эстетический потенциал художественного произведения, силу идейно-нравственного и эстетического воздействия этого произведения на массу читателей.

Предмет литературоведения, как и искусствознания в целом, не поддается точным решениям однозначного характера, не допускает строгого математического доказательства. Количественные методы, находя свое применение в литературной науке, все же остаются в ней лишь подсобным, частным средством, приложимым опять-таки лишь к частным вопросам, играющим вспомогательную роль по отношению к основным задачам науки. Если теоретически сама возможность применения количественных методов в науке о литературе не подлежит сомнению, то практически еще очень и очень слабо прояснилось, какие аспекты, явления, элементы искусства и в каких пределах поддаются формализации — математизации, семиотической символикации, кибернетическому программированию — при их изучении и какой научный результат можно ожидать от этих новых методов.

С претензией превратить литературоведение в формализованную науку выступают так называемые структуралисты.

Философская мысль нашего времени в соответствии с разветвлением и углублением современного научного познания разрабатывает новые парные категории *элемент* и *структура* как понятия, дифференцирующие и конкретизирующие предельно общие категории *содержание* и *форма*. Поэтому и изучение элементов и структур завоевывает себе место в частных науках. В литературоведении эти понятия встречались давно, хотя и не приобретали терминологического и категориального значения. Специальный интерес к ним находится в соответствии с повышением внимания к дальнейшей разработке научного аппарата, к обновлению и обогащению методов литературоведческого исследования. Единственное, что может настораживать, это уже теперь наблюдающиеся попытки превратить термины *элемент* и *структура* в некие универсальные отмычки для проникновения в заповедные тайны искусства, попытки заменить структурными методами методы классического литературоведения и основать единое и вездесущее структуралистское литературоведение.

Как показывает дискуссия, развернувшаяся на страницах журнала «Вопросы литературы»,²⁰ среди сторонников структурной поэтики есть свои внутренние различия, расхождения и споры. Некоторые авторы, желая быть представителями «структурной методологии», развивают мысли, которые по существу своему вовсе не нуждаются в прикреплении к этой методологии.²¹ Другие выдвигают идею структурной «порождающей поэтики», целью которой является построение «действующей модели», демонстрация создания произведения «по некоторым постоянным правилам».²² Своим явным креном в формалистическую технологию художественного творчества представители «порождающей поэтики» не вызывают сочувствия со стороны других, более осмотрительных структуралистов. Третьи, соблюдая уместную осторожность в решении задач со многими неизвестными, возражают против тех, кто преувеличивает достижения и возможности структурализма, кто хотел бы заменить структурализмом все традиционное литературоведение, и задачи структурного направления в поэтике ограничивают пока «научным описанием таких простейших составляющих художественного построения, как ритм, рифма, строфика, длина предложений, соотношение числа прилагательных и глаголов и т. д. и т. п., т. е. явлений повторяющихся, массовых».²³ Очевидно, против экспериментирования, проверки структурных методов на простейших элементах литературно-художественной формы возражать было бы неразумно.

Возражения возникают тогда, когда отдельные приверженцы структурализма уже не удовлетворяются признанием возможности и целесообразности структурного изучения частных вопросов художественного творчества, а претендуют на создание структурного или структуралистского литературоведения вообще. Из советских литературоведов едва ли не дальше всех пошел в этом отношении Ю. М. Лотман. Свою статью «Литературоведение должно быть наукой»²⁴ он открывает рядом положений, отвечающих ее хорошему заглавию, и сперва говорит о структурализме с некоторой осторожностью: «Структурализм не претендует на исключительное положение в науке, да в подлинной науке такого положения и не может быть»; «Наука

■

²⁰ См.: «Вопросы литературы», 1965, № 6; 1967, №№ 1, 10.

²¹ Такова, например, весьма дельная статья М. Сапарова «Три „структурализма“ и структура произведения искусства» («Вопросы литературы», 1967, № 1, стр. 101—113).

²² А. Жолковский, Ю. Щеглов. Структурная поэтика — порождающая поэтика. «Вопросы литературы», 1967, № 1, стр. 82.

²³ И. Ревзин. О целях структурного изучения художественного творчества. «Вопросы литературы», 1965, № 6, стр. 80.

²⁴ Ю. Лотман. Литературоведение должно быть наукой. «Вопросы литературы», 1967, № 1. Цит. стр. 94—100.

тем-то и отличается от размышлений Манилова, что она „не все может“ и осознает это, определяя и то, что ей возможно, и то, что ей пока недоступно». Все это совершенно верно. Однако вслед за тем Ю. М. Лотман, увлеченный полемикой с «традиционалистами», преподносит структуралистское литературоведение именно как науку неограниченных возможностей, которая снимет «раздвоенность современного литературоведения», не способной постичь единство содержания и формы, как науку, в которой «интуитивные находки облекаются строгой методикой доказательств и опираются на разработанный аппарат исследования», как науку, где «научная методика будет единой для всех уровней художественного произведения (от самых простых до наиболее сложных) и совпадет с приемами изучения других моделирующих систем (языка, мифа и т. д.)». И, конечно, именно структурализм породит новый тип литературоведа, воссоединяющего в себе все, что доньше порознь существует в литературоведах, специализирующихся в разных ответвлениях литературной науки. «Литературовед нового типа, — по мысли автора, — это исследователь, которому необходимо соединить широкое владение самостоятельно добытым эмпирическим материалом с навыками дедуктивного мышления, вырабатываемого точными науками».

Мы еще не все перечислили, что обещает дать нам структуральное изучение, но, кажется, и без того перспективы достаточно заманчивы.

Перед этой перспективой меркнет та частного характера претензия, с которой выступают другие структуралисты, удовлетворяющиеся созданием в пределах литературоведения структурной поэтики. Это — провозглашение структуралистского литературоведения как единой в себе и универсальной в своих возможностях науки. Это уже не внедрение структурных исследований в литературоведение на правах частного ответвления, а втискивание всего литературоведения в структурализм.

Повод к сомнению в верности прогнозов относительно структурализма дают и собственные работы Ю. Лотмана. Его историко-литературные исследования, отличающиеся новизной фактического содержания и оригинальностью приемов анализа, составляют резкий контраст его же опытам структурного анализа произведений, сводящимся к тощим тавтологическим формулам. Читатель может убедиться в этом, обратившись к цитированной нами статье, где автор попытался проиллюстрировать свое структуралистское кредо примером конкретного анализа отдельных стихов Пушкина.

Сторонники структурализма выдвинули в защиту своей позиции весьма сильные аргументы: они борются против импрессионизма, иррационализма, интуитивизма в науке о литературе, они борются за очищение литературоведческого лексикона, за-

хламленного многословием, они не желают утоплять эту науку в тумане фраз, субъективистских описаний.

Средство исцеления от болезней они видят в структурно-лингвистическом, кибернетическом, семиотическом подходе к литературе, в применении математических принципов в литературоведческом исследовании. Одним словом, структуральное литературоведение объявляется самоновейшей наукой, которая положит конец ошибкам прошлого и установит единственно научное представление о сущности искусства. Декларируемая структуралистами цель высока и не может не вызывать сочувствия. Но вот вопрос: соответствуют ли предлагаемые ими средства поставленной цели? На этот вопрос ответ пока можно дать только отрицательный. Вдохновляющих результатов не видно.

Опыты структуралистов в науке о литературе сводятся пока к замене, модернизации номенклатуры. Происходит энергичное внедрение модных слов и терминов, заимствованных из семиотики, кибернетики, математики. Образ называется знаком или символом, система образов — структурой, компоненты произведения — элементами структуры или знаками системы. Далее мы узнаем, например, что отражение, воспроизведение, взаимодействие — это информация, моделирование, обратная связь, что художественное творчество — это моделирование, а художественное произведение — модель изображаемого мира; что же касается научного исследования художественного произведения, то это, конечно же, «научный конструкт произведений», и т. д. Естественно, что филологи, поддавшиеся модным терминологическим ухищрениям, всего охотнее ищут себе вдохновения в цитатах из трудов физиков, математиков, кибернетиков. Будущее покажет, каковы истинные результаты этой войны слов, пока же они сводятся преимущественно к игре в ярлыки, к смене вывесок, к облачению старого в новые термины и свидетельствуют лишь о преклонении перед методами естественных и точных наук.

Возражения против игры в модную естественнонаучную терминологию, против попыток универсализации структурного подхода к литературе, лишь возрождающего в новом облачении формалистический метод, следует признать вполне основательными. Что же касается применения структурного анализа к определенным аспектам художественного творчества, то это — пока как эксперимент — имеет свой смысл. Таким аспектом является прежде всего поэтика, и не вся поэтика, а часть ее. Структурная поэтика может составить особый раздел общей поэтики, тот раздел, который обращен к повторяющимся, исчисляемым понятиям и в котором делаются в настоящее время первые шаги. Работы, осуществляемые в этой области представителями кибернетики, лингвистики, семиотики, ведутся в интересах этих

наук, и результаты, достигнутые ими в методике стиховедения, оказываются пока наиболее эффективными лишь для уяснения закономерности этих наук. На сложном объекте — поэзии — кибернетика испытывает свои возможности, «может обогатить свои методы».²⁵ И, конечно, нет ничего плохого и противоречащего специфике литературной науки, если часть литературоведов, имеющих к этому интерес и необходимую профессиональную подготовку, займется проверкой возможностей создания структурного ответвления поэтики.

4 Оставим времени и другим авторам решать спорные вопросы структурализма. Пока же коснемся понятий *объективности* и *точности* в литературоведении. Приверженцы структурализма совершенно неосновательно узурпировали эти понятия, укрепив тем самым (хотя только лишь в декларативной форме) свою позицию. Литературоведы, не разделяющие структуралистской интерпретации точности в изучении искусства, нередко ослабляют свою аргументацию тем, что, ссылаясь на специфику искусства, ее эмоциональную природу, на роль интуиции в художественном творчестве, считают вообще неприменимым критерий точности к науке, познающей искусство. Тем самым права и возможности этой науки суживаются, признаются ограниченными по сравнению с другими науками.

Одним из наиболее сильных и остроумных противников структуралистов выступает П. Палиевский. Но в его споре с ними есть своя уязвимая сторона. Совершенно справедливо доказывая неподвластность явлений искусства математической мере, П. Палиевский вместе с тем склонен считать, что расплывчатость, переменчивость, неопределенность литературной науки, «неразбериха» в ее терминах и категориях — явление вполне естественное, вытекающее из природы самого предмета; художественный образ — как целое, нерасторжимое ядро — непереводим без остатка в логические формы; современная форма научности «не дотягивается до богатства искусства»,²⁶ а потому неизбежно признание ее ограниченности в литературоведении. Но разве так дело обстоит только с изучением искусства? Ведь сам же П. Палиевский, напоминая слова Щедрина о том, что литература — это «сокращенная вселенная», пишет: «Покуда не будет исчерпана наукой вселенная большая — а надо надеяться, этого не случится, — останется нераскрытым до конца и секрет малой».²⁷

■

²⁵ «Вопросы литературы», 1965, № 6, стр. 83.

²⁶ П. Палиевский. О структурализме в литературоведении. «Знамя», 1963, № 12, стр. 190.

²⁷ Там же, стр. 191.

Выходит, по словам же самого автора и в соответствии с одним из основных философских положений, что в конечном счете как изучение жизни и всей природы вообще, так изучение искусства в частности — это процесс неисчерпаемый, процесс бесконечного приближения к истине, которая в каждый данный момент остается неполной, относительной и которая всегда предполагает еще не познанный «остаток». Следовательно, вопреки другим утверждениям автора, никакой принципиальной, отличной от других наук, ограниченности у науки об искусстве нет, и она, как и вообще все науки, не может оставаться снисходительной к «неразберихе» своих терминов и категорий, должна заботиться о точности своих понятий. Но, конечно, она как наука, имеющая свои специфические особенности, отличающаяся повышенной относительностью знаний, обязана в соответствии с этим разрабатывать и свои критерии точности, отличные от тех, которые присущи другим наукам. Итак, по нашему убеждению, проблема точности науки распространяет свои права и на литературоведение. Каждая наука должна быть точной, но в своем роде. Об этом, а не об освобождении литературоведения от строгого и правильного построения знания, и должна идти речь.

Точность мышления и точность выражения мысли, точность доказательств и точность выводов — все это необходимые условия успеха в любой области научной деятельности. Никакая специфика предмета не освобождает исследователя от соблюдения этих условий. Принцип точности — принцип науки вообще.

Конечно, с осуществлением этого принципа в литературоведении дело обстоит очень сложно. Если бы все так называемые любители поэзии заговорили о предмете своей любви, писал Белинский, то «была бы настоящая картина вавилонского смещения языков! И очень естественно: ...трудно определить поэзию ученым образом». «Ясно, — говорит он далее, — что под словом „точных“ истин разумеются те истины, которых очевидности и непреложности не может не признать ни один человек в мире, не лишенный здравого смысла, прежде всего отличающего людей от животных». В этом отношении, поясняет Белинский, философия и поэзия «равно далеки от того, что имеет хотя вид „точности“. Но в хаотической борьбе и противоположности понятий, убеждений и вкусов насчет произведений искусства внимательный взор открывает, как и во всех великих явлениях жизни, торжество единства, которое тем выше и поразительнее торжества „точности“, чем, по-видимому, неопределеннее и неуловимее для рассудка сущность искусства».²⁸

Согласимся, что литературоведение — это наука особого рода, что, как пишет Б. Бурсов, «и среди гуманитарных наук литера-

■

²⁸ В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. IV, стр. 479, 480.

туроведение выделяется большей субъективностью, точнее, большим выбором в своих решениях и выводах».²⁹ Но из этого, по-видимому, верного положения делаются прямо противоположные выводы. Одни полагают, что раз субъективность задана природой литературной науки, то забота о точности исследований не имеет особого значения. Но этот путь — путь оправдания субъективизма. Другие — и с ними следует согласиться — считают, что именно повышенная предрасположенность литературоведения к субъективности решений и обязывает к повышенной заботе о точности исследований, к поискам более точных методов исследования, более объективных критериев научности. Художественный образ многомерен, многозначен, он не имеет точных, однозначных, непреложных определений, которые можно было бы измерить числом, выразить формулой. Но это вовсе не означает, что искусство — это торжество случайности, субъективизма.

В каждой науке свои критерии и показатели точности. Следовательно, предварительно надо выяснить, в каком смысле можно и должно говорить о точности в гуманитарных науках и, в частности, в литературоведении.

Научная точность в широком смысле слова означает *истинность*, куда входит как ее момент *точность* в математическом смысле слова. Эти понятия, отражающие объективную сущность познаваемых реальных явлений, полностью совпадают только в чистой математике, которая имеет своим объектом пространственные формы и количественные отношения действительного мира. Что же касается остальных наук (в частности и в особенности наук гуманитарных), изучающих явления во всей их сложной специфике, то в них истинность и точность не являются понятиями тождественными, взаимозаменяемыми; одно может лишь дополнять другое. Математическая точность выражает однозначную для всех истину, стоит над личностными представлениями. Истинность же выражает единство, момент совпадения и равнодействующую в понимании таких явлений, которые по объективной природе своей таят в себе возможность множества субъективных интерпретаций. Однозначная истина, или точность в собственном смысле слова, имеет в гуманитарных науках, и особенно в науке, изучающей такой «субъективный» феномен, как художественное творчество, узкую сферу действия. Поэтому поиски математически точной истины в области искусства чрезвычайно затруднены, а когда они заканчиваются успехом, то оказывается, что эта постигнутая «точная истина» далеко не улавливает всей истины, остается тощей, несоразмерно малой по отношению к целому. В изучении художественного

■
²⁹ «Вопросы литературы», 1967, № 9, стр. 21.

произведения, приближаясь к точности (истине) математической, мы удаляемся от точности (истины) литературоведческой. Гонимся за одним, убегаем от другого; выигрываем в малом, проигрываем в большом. Поэтому, не упуская возможности овладеть в допускаемых предметом литературной науки пределах математической точностью, мы обязаны быть еще более настойчивыми в достижении точности литературоведческой, т. е. в научном познании объективной сущности сложных явлений словесного искусства.

Но если обретение математически точных истин само по себе не является главной задачей науки о литературе, то оно служит очень важным показателем успешности решения главной задачи, достижения истинности знания. Соотношение здесь таково: чем объективнее, истиннее, вернее то или иное понятие в литературоведческом смысле, тем ближе оно к математической точности, тем полнее в нем выражен возможный в пределах литературной специфики элемент математической точности. Присутствие этого элемента выполняет роль индикатора, служит показателем истинности знаний, зрелости науки. Если мы сумели установить некоторые математические отношения, значит мы далеко продвинулись, высоко поднялись в истинном познании своего предмета. Точность в истине подобна куполу на башне, но, конечно, если это купол *на башне*, а не отдельно изготовленный фрагмент постройки. В этом смысле, как нам думается, надо понимать слова К. Маркса, известные нам в передаче П. Лафарга: «...наука только тогда достигает совершенства, когда ей удается пользоваться математикой».³⁰ Суждение К. Маркса в наши дни, дни победных шествий математических наук часто цитируется, но далеко не всегда верно интерпретируется. Горячие поборники структурализма в советском литературоведении делают из слов Маркса свой вывод, считая, например, что будто бы математизация и есть главное направление развития литературной науки, что только при этом условии она обретает право называться наукой. Между тем смысл слов Маркса вовсе не равнозначен выводу о том, что будто бы любая наука достигает совершенства, если она пользуется только математикой. Не кто иной, как Маркс, высмеивал вечную погоню Прудона за «формулами», его стремление сводить общественную науку «к тощим размерам некоторой научной формулы».³¹

Претензии пионеров так называемого структурального литературоведения истолковать художественные произведения как лишь разнообразные комбинации однокачественных, измеримых структурных элементов, являются по существу своему лишь осо-

³⁰ Поль Лафарг. Воспоминания о Марксе. Госполитиздат, М., 1938, стр. 8.

³¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 4, стр. 147.

временной разновидностью формалистических воззрений на искусство. Эти претензии уже получили в нашей науке свою долю критики,³² и потому мы не будем на них задерживаться.

Понимать дело так, что будто бы математизация и есть единственный или основной путь к повышению точности литературоведческих исследований, прилагать единую количественную меру к бесконечно разнообразным и сложным явлениям искусства — это значит уподобляться тому щедринскому герою, который, восторженно созерцая Сухареву башню, мысленно пытался разрешить вопрос: «кто выше — Шекспир или Сухарева башня».

Для того чтобы определить конкретные возможности применения математических методов в изучении художественной литературы без ущемления ее специфики, необходимо, по нашему мнению, предварительно добиться максимальной точности в основных категориях самой литературной науки, в ее терминологии, во всем ее логическом аппарате. Путь к строгой научности, точности в литературоведении, к той точности, которая в отдельных случаях дает исследователю право на применение математических критериев, пролегает прежде всего через совершенствование всего специфического литературоведческого арсенала понятий, принципов и приемов. Не в обход их, а через дальнейшее их развитие обогащение и уточнение. Без выполнения этих условий разговоры о математизации литературоведческих исследований останутся прожектерской забавой.

Наука о литературе должна открывать новые возможности для более точных методов исследований в самом своем предмете, в его специфике, а не в неразборчивых заимствованиях из других наук.

Допустим, что и в торопливых высказываниях о контактах литературоведения с точными науками есть свой рациональный элемент: они побуждают к спорам по вопросам, полным новизны и неопределенности. Однако вот что обращает на себя внимание во всех чрезмерно претенциозных апелляциях к математике, физике или физиологии. В порыве модных, ультрасовременных увлечений проявляется недоверие к собственным возможностям литературной науки. Приглашая точные науки в недра эстетики и литературоведения, авторы нередко исходят из предпосылки, что сама в себе наука о литературе не имеет точной опоры, собственной внутренней основы для точного научного решения своих проблем. Но такое предположение — явное заблуждение, оно не

³² См.: Л. Тимофеев. Сорок лет спустя... (Число и чувство меры в изучении поэтики). «Вопросы литературы», 1963, № 4; Б. А. Бялик. Человек и машина. В сб.: Гуманизм и современная литература. Изд. АН СССР, М., 1963; П. Палиевский. 1) О структурализме в литературоведении. «Знамя», 1963, № 12; 2) Мера научности. «Знамя», 1966, № 4; В. Кожин. Возможна ли структурная поэтика? «Вопросы литературы», 1965, № 6.

нуждается даже в опровержении. Литературоведение, по верному определению А. В. Луначарского, «само служит необычайно тонким орудием познания общества».³³

Поощряя вполне современное стремление сделать литературоведческую науку более точной, менее зависимой от капризов личности исследователя, мы все же не должны забывать, что математические критерии в идеологических областях знания имеют ограниченную сферу применения, играют подсобную роль в определении меры научности. Суть дела заключается не в заимствованиях, а в том, чтобы совершенствовать весь логический аппарат самой литературной науки, разрабатывать ее собственные критерии научной точности, полнее использовать ее собственные возможности обогащения методов исследования.

■

³³ А. В. Луначарский. Метод диалектического материализма в истории литературы. «Вопросы литературы», 1960, № 7, стр. 91.

IV.

Проблема дифференциации науки о литературе

1 Наряду с процессом взаимопроникновения наук, их все более тесного взаимодействия, для всего современного научного познания характерна также и другая общая тенденция. Выражается эта тенденция в убыстрении и углублении дифференциации наук, в появлении все новых и новых дисциплин; средостения между науками становятся все более тонкими, гибкими, подвижными; переходы от одной науки к другой укорачиваются; возникают стыки, «сращивания» в таких пунктах, которые еще совсем недавно не предполагались.

Эти два внешне противоположных процесса — интеграция и дифференциация — внутренне взаимно обусловлены: один является условием ускорения другого. По мере развития, усложнения объекта познания и научных представлений о нем становится все более необходимой его дальнейшее расчленение в интересах углубленного исследования; и, с другой стороны, чем дальше идет дифференциация, чем мельче структурные единицы, подлежащие специальному изучению, тем плотнее их соприкосновение друг с другом, тем органичнее их взаимодействие.

Процесс дифференциации наук нашел свое выражение и в научно-организационной структуре Академии наук СССР, где в последние годы удвоилось количество научных отделений в результате обособления новых наук, прежде всего в области естествознания. Дело тут, конечно, не просто в организационном разукруп-

нении; оно в данном случае оформляет процесс дифференциации наук и стимулирует его в актуальном направлении.

Как и все другие науки, наука о литературе все более усложняется. Пространство ее исторических владений расширяется. Ее задачи растут по объему и по сложности, по фронту и по хронологической глубине. В этих условиях объем компетенции даже выдающихся эрудитов все более отстает от роста литературной науки вширь и вглубь. Универсальность ученого оказывается все более редким явлением; «ученые знают все больше и и больше во все меньшей и меньшей области знаний».¹ Охватить, не снижая качества научных исследований, всю огромную, многомерную область, которая ныне находится в ведении литературной науки, мыслимо только путем разумно, планомерно поставленной специализации, путем дальнейшего разделения труда соответственно многообразию научной проблематики, индивидуальных дарований, склонностей и навыков. Конечно, внутренняя дифференциация науки имеет и свою отрицательную сторону, приносит не только приобретения, но и потери. Было бы плохо для науки, если бы ученые разошлись по своим углам, разбились на замкнутые секции. Идея единства наук и отдельно взятой науки, оставаясь руководящей идеей при решении проблемы дифференциации, должна предостеречь нас от излишнего дробления, измельчания науки, от ее распада на автономные части. И если общее представление о единстве, синтетичности историко-литературного процесса не забывается, если специальная сфера деятельности ученого мыслится и разрабатывается как координированная часть целого, с учетом целого, служит научному синтезу целого, то при этих условиях определение и выделение основных структурных слагаемых литературной науки, ее дальнейшее расчленение (хронологическое, проблемное, жанровое и т. д.) представляется и возможным и целесообразным. Выяснение усложняющейся структуры литературоведческой науки, выделение в ней различных аспектов, разукрупнение ее предмета в последовательном ряде специализированных исследований, дифференциация проблематики, а соответственно и способов, жанров и типов исследования — все это становится необходимой предпосылкой более точного анализа и более совершенного синтеза, условием новых теоретических обобщений и научных открытий.

Между тем современное значение дифференциации науки о литературе нами еще далеко не вполне осознано, и наши поиски в решении этого вопроса, как правило, пока не отличаются достаточной инициативой, новизной, четкостью методологического подхода.

¹ Л. И. Гутенмахер. Электронные информационно-логические машины. М., 1962, стр. 146.

В системе науки о литературе сложились дисциплины, разграничиваемые по разным принципам. Два основных крупнейших подразделения — это история литературы и теория литературы, вычленяемые по уровню знания. Каждое из этих основных составляемых литературной науки в свою очередь является сложным образованием. Так, история литературы подразделяется прежде всего по принципам: хронологическому (древняя, средняя, новая и новейшая) и пространственному (история литературы отдельной страны, региональная история литературы ряда географически сближенных или этнически родственных стран, история всемирной литературы). Наряду с общей историей литературы, охватывающей в тех или иных хронологических и пространственных масштабах все основные стороны историко-литературного процесса, приобрели большую или меньшую самостоятельность ее специальные ответвления, задачей которых является изучение истории литературных направлений (романтизма, критического реализма, социалистического реализма, модернизма), истории отдельных литературных жанров (эпоса, романа, драмы, лирики и т. д.), творчество крупнейших писателей (шекспироведение, пушкиноведение, горьковедение и т. д.).

До сих пор мы не останавливались специально на литературной критике. Во избежание недоразумений отметим, что объясняется это не забвением или недооценкой ее. В моем представлении литературная критика своими существенными чертами сливается с понятием литературоведения. И все, что выше говорилось о литературоведении, относилось также и к литературной критике. Старое академическое литературоведение нередко отличало ее от науки. По более справедливым понятиям нашего времени, литературная критика в принципе совпадает с литературоведением в широком смысле слова, с его основными слагаемыми — историей литературы и теорией литературы, — точнее сказать, является тем же литературоведением, но обращенным к современному литературному движению. Литературоведение, имеющее дело с живым совершающимся литературным процессом, предъявляет к своим деятелям некоторые особые требования, приобретает дополнительно некоторые специфические черты, проявляющиеся в стиле, жанрах, задачах, функциях работ и обосновывающие относительную самостоятельность самого наименования *литературная критика*. Публицистичность, например, не всегда уместная в строгой исторической науке, в работе литературоведа-историка, становится одним из необходимых условий успешной деятельности литературоведа-критика.

Являясь непосредственным участником еще не завершенной стадии литературного развития, литературная критика уступает ретроспективному литературоведению, опирающемуся на более длительный опыт истории, в научной строгости выводов, но имеет и свое преимущество: возможность более активно

воздействовать на художественное творчество своего времени.

Было бы излишним доказывать, что правильное понимание известных различий между историей литературы и литературной критикой не дает ни малейших поводов для их противопоставления. Литературная критика не может успешно развиваться без опоры на научную историю и теорию литературы, она продолжает их дело и вносит свой научный вклад в общий фонд литературоведения. Более того, в истории общества были такие периоды, когда приоритет важнейших научных достижений в области изучения художественной литературы принадлежал именно литературной критике. Об этом, в частности, свидетельствует деятельность Белинского, Добролюбова, Чернышевского, Писарева. С другой стороны, и историк литературы тем успешнее осуществляет свои научные и общественные задачи, чем заинтересованнее относится он к важнейшим духовным, в частности литературно-художественным запросам общества своего времени. Не только литературная критика, имеющая дело с современным литературным движением, но и литературоведение, изучающее явления минувших эпох, оставаясь ретроспективным по своему объекту, должно быть актуально и перспективно по своим целям.

Наряду с теорией литературы, историей литературы и литературной критикой в литературоведческой науке получил развитие ряд подсобных дисциплин: текстология, источниковедение, библиография и др. Из них текстология приобрела в наше время такое значение, которое, по мнению некоторых ученых, дает ей право называться не вспомогательной, а самостоятельной дисциплиной.² Утвержденное традицией деление исследований на текстологические, исторические, теоретические, устойчивая «хронологическая» специализация по этапам исторического развития литературы — все это сохраняет свое значение, хотя и нуждается в пересмотре. Но этого недостаточно.

Есть более сложные вопросы. Они связаны с проблемной специализацией. Именно в этой области идет наиболее интенсивный процесс усложнения и обновления науки. Растет сложность, а вместе с нею и возможность ошибок, смешения главного с второстепенным. Определение новых проблемных направлений и выбор тех из них, которые являются основными, первостепенными, становится делом все более трудным и все более важным. В решении этих вопросов наряду с бесспорными достижениями у нас были и крупные промахи. Конкретная проблематика исследований нередко оказывалась несостоятельной, так как внушалась преходящими обстоятельствами и дилетантскими указа-

² См.: Д. С. Лихачев. Текстология. Изд. АН СССР, М.—Л., 1962, стр. 3—4.

ниями, не вытекала из основных общественных задач самой науки. По этой причине литературоведы перебежали от проблемы к проблеме, гипертрофировали на какое-то недолгое время значение одной темы в ущерб всем остальным, порождая своеобразные «геологические» наслоения в историографии нашей науки. Так, наша теоретическая литературоведческая мысль прочертила несколько любопытных, но не плодотворных зигзагов. Был зигзаг нигилистический относительно сравнительного изучения литературы, был зигзаг абстрактно-схоластический в связи с учением о базисе и надстройке, был даже зигзаг эстетско-субъективистский, выразившийся в трактовке типического как исключительного. Были еще и другие зигзаги. Они уводили литературоведов в сторону от их основного дела, и их собственное хозяйство оказывалось в беспорядочном состоянии.

Наука о литературе в настоящее время выглядит несколько аморфно; не вполне выяснены ее общее строение, ее «анатомия», взаимосвязь и соотношение ее составных частей, комплекс ее дисциплин. Она представляет собою как бы конгломерат дисциплин, разграничение которых пока определяется не на основании каких-либо строгих научных принципов, а в меру субъективных возможностей и представлений того или иного исследователя. Поэтому членение вопросов, подлежащих изучению, не порывающее с пониманием их единства, является одним из необходимых условий дальнейшего самоутверждения литературоведения как науки. В частности, как нам представляется, следует больше уделять внимания развитию той проблемной специализации, которая выражается в выделении новых дисциплин внутри литературоведения. В этом плане обычно идут суждения о поэтике, хотя очертания ее в истолковании литературоведов пока лишены определенности.

В содержательном и интересном исследовании Н. К. Гей «Искусство слова» выдвигается предложение выделить изучение художественности литературы «в самостоятельное научное направление, отрасль литературоведческой науки, которая все еще недостаточно дифференцирована».³ Автор справедливо отмечает, что «мысль о синтетическом характере художественности вовсе не предполагает бесформенности предмета исследования, что позволило бы говорить обо всем в искусстве, не имея в виду ничего определенного... Произведение интересует лингвиста, но как дискретный текст; исследователя поэтики — как дискретный художественный образ; теоретика — как индивидуальный представитель исследуемого жанра или творческого метода; историка литературы — как факт процесса, конкретное проявление общей закономерности; и только для исследователя художественности —

³ Н. К. Гей. Искусство слова. О художественности литературы. Изд. «Наука», М., 1967, стр. 205.

отдельное произведение (не вообще, а как таковое, данное произведение во всей внутренней сложности и жизненности) предстает в качестве предмета исследования, как закономерность в своем законченном воплощении от начала до конца, от отдельного слова до всеохватной цельности, в ней закрепленной целенаправленности».⁴

Все это, может быть, правильно и хорошо, только кажется неясным одно: как изучать художественность, минуя дискретность? Очевидно, синтетический характер художественности может быть постигнут в научном исследовании только в процессе логического анализа, через ряд абстракций с последующим восхождением к конкретному. А если это так, то поэтика, по нашему мнению, и есть именно та отрасль литературоведения, которая занимается художественностью произведения.

Новейшие труды академика В. В. Виноградова,⁵ в которых разрабатываются проблемы, возникающие на стыке лингвистики и литературоведения, являются, на наш взгляд, весьма перспективными в том именно смысле, что в них ярко выражается незрелое стремление к внутренней дифференциации филологических наук, к объективно мотивированному расчленению сложных единств ради их более глубокого научного освоения.

Развивая свое учение о понятиях, обозначенных в заглавии книги «Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика», как о самостоятельных филологических дисциплинах, автор определяет предмет, объем и внутреннее содержание каждой из них, устанавливает их взаимоотношения. Соответственно комплексу научных исследований, подлежащих ведению каждой отдельной дисциплины, В. В. Виноградов разрабатывает исходные научные принципы и методiku анализа, впервые вводимые автором в научный оборот, а также сложный и тонкий терминологический аппарат. Во всем этом проявилось стремление академика В. В. Виноградова придать филологическим исследованиям характер точного знания.⁶ Излишне доказывать, насколько это своевременно и важно, в частности, для литературоведения, которое все еще не преодолело равнодушия к проблемам логики научного исследования, страдает дилетантизмом, избыточной «словесностью», склонностью к «беллетризации» научных определений.

■

⁴ Там же, стр. 206.

⁵ См. книги В. В. Виноградова: О языке художественной литературы (Гослитиздат, М., 1959); Проблема авторства и теория стилей (Гослитиздат, М., 1961); Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика (Изд. АН СССР, М., 1963); Сюжет и стиль (Изд. АН СССР, М., 1963).

⁶ Именно на эту тенденцию новейших работ В. В. Виноградова обратил внимание академик Н. И. Конрад в своей статье «О работах академика В. В. Виноградова» («Русская литература», 1964, № 4, стр. 229).

Высказывалось суждение о том, что «на стыке психологии, литературоведения и эстетики возможно развитие фактически не существующей в качестве научной дисциплины психологии художественного творчества».⁷

Можно было бы обосновать право на относительную самостоятельность методологии и логики литературоведческого исследования, вводя их вместе с теорией литературы в понятие, почти вышедшее из употребления, *общего литературоведения*. Следовало бы считать важным структурным элементом литературной науки и ее собственную историю, изучение которой ныне не пользуется необходимым вниманием. Одним словом, в связи с проблемой дифференциации нашей науки, рационализации ее структуры, внутренней координации и субординации составляющих ее элементов возникает немало старых и новых вопросов. То или другое решение их — дело коллективной мысли. Несомненна лишь необходимость поисков решения.

2 Добиваясь дальнейшей дифференциации проблематики и жанров литературоведческих исследований, следует, на наш взгляд, избегать чрезмерного разграничения исторических и теоретических работ.

В последние годы появляется все больше работ по эстетике и теории литературы. Здоровый и сильный интерес к теории, обозначившийся в литературоведении, надо всемерно поддерживать и развивать. Вместе с тем неоднократно и справедливо отмечалось, что многие современные теоретические работы страдают схематизмом, умозрительностью логических построений, отдаленностью от конкретной истории литературы. Иногда под видом «теоретических» исследований читателю преподносятся абстрактные словосочетания, скрепляемые цитатами, весьма произвольно извлеченными из произведений великих умов человечества. Все это делает такого рода сочинения малоубедительными и удобными лишь в том отношении, что они не обременяют их авторов чрезмерным трудом, связанным с кропотливыми разысканиями и исследованиями в области конкретной истории литературы и других видов искусства.

При обсуждении проблемы построения теории литературы высказывались опасения, не приведет ли попытка дать теоретические проблемы в историческом освещении к подмене теории историей. Нам представляются такие опасения напрасными. Пока работам наших теоретиков, к сожалению, не угрожает опасность

■

⁷ Б. Мейлах. Психология художественного творчества. «Вопросы литературы», 1960, № 6, стр. 63.

такого рода. Говорим — к сожалению, потому что подавляющая масса современных работ теоретического характера болеет худосочием от ограниченности фактического историко-литературного материала и от его бессистемности и случайности. Все еще заметное отставание в разработке литературной теории выражается не просто в малочисленности посвященных ей тем (в заглавии книг и статей такие темы встречаются довольно часто), а в том, что нередко ответственные заглавия — «Закономерности...», «Проблемы...», «Вопросы теории...» и т. д. — оказываются неоправданной претензией именно вследствие пренебрежительного отношения авторов к конкретным фактам. С другой стороны, в современных историко-литературных исследованиях соотношение истории и теории требует изменений в пользу последней. Все еще слишком много фактографических, drobных описательных, комментаторских работ, приводящих в известность факты без придания им надлежащей обобщенности, цельности, без их систематического теоретического осмысления. Авторы этих работ выдвигают в свое оправдание такой мотив: прежде чем заниматься теорией, надо накапливать факты. Оправдание слабое, лучше сказать, — несостоятельное. Под ним очень часто скрывается просто недооценка значения работ обобщающего характера. Если на ранних этапах формирования науки о литературе, как и вообще любой другой науки, является более или менее неизбежной хронологическая дистанция между собиранием фактов и теоретическим их осмыслением, то в дальнейшем необходимость в этом все более отпадала и в наше время стала анахронизмом.

Историко-эмпирическое и историко-теоретическое изучение литературы следует теперь рассматривать не как две разновременные стадии, а как два акта (пусть и последовательных) одновременного процесса исследования. Они могут осуществляться разными лицами по принципу разделения труда, но лучше, если каждым отдельно взятым исследователем. Накопление фактов и обобщение их должны быть неразрывны. «Если бы мы захотели ждать, пока материал будет готов в чистом виде для закона, то это значило бы приостановить до тех пор мыслящее исследование, и уже по одному этому мы никогда не получили бы закона».⁸ Мы изучаем факты, чтобы путем их обобщения установить закон, вывести теорию. Но эта теория в свою очередь нужна для того, чтобы на ее основе, в свете ее вести дальнейшее выявление и исследование фактов. В этом движении от фактов к теории и от теории к фактам осуществляется подтверждение или уточнение, или же опровержение теории. Только при этом условии история и теория будут взаимно обогащаться и помогать развитию друг друга. Накопление фактов просто для будущих исследователей, без более близкой конкретной целеустрем-

⁸ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 20, стр. 555.

ленности может оказаться бессмысленным посевом без жатвы. Ведь будущий исследователь может найти приготовленные ему запасы эмпирического материала недоброкачественными. Не заготовка сырья и изготовление полуфабрикатов, а построение более или менее систематической, цельной науки на уровне возможностей нашего времени — таков более верный путь.

Иными словами, существенные недостатки теоретических и исторических литературоведческих исследований в значительной мере обусловлены их разобщенностью.

Разумеется, необходимы специальные работы и по теории литературы, и по истории литературы. Для их отдельного, самостоятельного существования есть достаточные основания как объективные, так и субъективные, выражающиеся в особенностях личного опыта и индивидуальных склонностей исследователей. Наряду с этим следует развивать разработку проблем теории литературы не только и, может быть, не столько путем обобщения их в специальную тематическую рубрику, к чему обнаруживается все большая склонность, сколько усилением теоретической мысли во всех работах, повышением теоретического уровня по всему фронту литературоведческих исследований. Всего лучше, если теоретики будут стоять ближе к истории, а историки литературы — ближе к теории, если теория и история будут чаще выступать в единстве, без разграничения зон действия, взаимно обогащая друг друга в одних и тех же трудах. Другими словами: теория должна быть исторической теорией, а история — теоретической историей.

Уместно напомнить указание В. И. Ленина о том, что теоретическая работа должна быть направлена на «конкретное изучение», должна быть основана на «детальном и подробном изучении русской истории и действительности».⁹ Именно всего важнее сейчас теория, понимаемая не как особый тип литературоведческих исследований, а как органическая качественная особенность всех наших исследований. Если же иметь в виду собственно теоретические исследования, то и они только тогда оправдывают свое назначение, когда их методологическое превосходство будет соответственно поддержано превосходством конкретной аргументации, когда теория выступит в тесном союзе с историей.

3 В связи с проблемой внутренней дифференциации науки важное значение приобретает вопрос о жанрах и типах литературоведческих исследований.

Следовало бы, например, внести надлежащую ясность в вопрос о сочетании научно-популярных и научно-исследовательских

⁹ В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 1, стр. 307.

работ. В суждениях о их соотношении равно неуместны как противопоставление, так и игнорирование различий, подмена одного другим. Эти два типа работ находят свое место и оправдывают себя лишь при условии правильного разграничения их функций.

Повышения общественной актуальности литературоведения мы должны добиваться как более серьезным решением важных для коммунистической культуры проблем, так и более эффективным распространением результатов научных исследований. Академическое литературоведение нередко упрекали в некоторой замкнутости. С этим нельзя не согласиться. Надо расширять круг читателей литературоведческих трудов. Но как этого достигнуть?

Существует два мнения, может быть не всегда резко формулируемых, но тем не менее проявляющихся как две тенденции в наших суждениях об укреплении связей литературоведения с жизнью. Одни придают решающее значение популярности и считают, что все наши научные работы должны быть прямо, непосредственно адресованы к миллионам читателей и что поэтому следует в известной мере поступиться научностью ради общедоступности. Другие, не отрицая необходимости популяризации, вместе с тем полагают, что мы должны добиваться общественной эффективности наших трудов не снижением, а, напротив, повышением их научно-теоретического уровня. По нашим убеждениям, верной является вторая точка зрения.

Популяризация, массовая пропаганда научных знаний — большое и ответственное дело. Литературоведение по самому характеру своему обладает большими возможностями для популярного изложения научных проблем, и эти возможности мы должны максимально использовать, освобождая наши труды от напрасно обременяющего их эмпирического балласта, непереваренного фактического сырья и гелертерства. И в этом смысле надо приветствовать призыв преодолеть недоверие к научно-популярному жанру. Было сказано, например: «Народ должен получать знания по истории и теории литературы из первых рук».¹⁰ Тезис хороший, он должен служить руководством к действию, но есть в нем одна уязвимая сторона: выражен тезис слишком прямолинейно, без необходимых пояснений и осложнений. Вследствие этого создается представление, что будто бы популяризация и есть основная и чуть ли не единственная форма приобщения литературоведения к жизни, к массовому строительству культуры.

Популярная форма — важное, но не главное условие влияния литературоведческих работ. Некоторые из них не привлекают к себе широкого внимания как раз именно потому,

■

¹⁰ «Известия Академии наук СССР. Отделение литературы и языка», 1961, т. XX, вып. 5, стр. 366.

что они слишком популярны по своему содержанию, освещаемые в них вопросы слишком избиты, банальны. В них мало новизны, поисков, открытий, оригинальности мысли и много дешевой публицистичности, мало научной убедительности и много голословной декларативности.

Следовательно, дело не столько в недостатке работ, пропагандирующих знания, сколько в их фактической научной неудовлетворительности. Дальнейшее совершенствование этого жанра находится в прямой зависимости от успехов научных исследований. Поэтому, заботясь о популяризации правильно понимаемой, т. е. совмещающей доступность и яркость изложения с научной ценностью содержания, не следует забывать, что обязательной предпосылкой популяризации, отвечающей своему предназначению, служат научные жанры в собственном смысле слова, исследования, открывающие новые знания, укрепляющие и развивающие основы самой науки, без которых она не может существовать.

В ведение науки о литературе, как и любой другой науки, входит круг таких основополагающих проблем, решение которых требует значительной специальной подготовки и которые не могут быть без ущерба для ее развития популяризованы до степени их общедоступности. Это и невозможно, и в этом нет надобности. Совершенно верно говорится, что не должно быть «науки для науки». Но это верно только в том общем смысле, что каждая наука в конечном счете должна работать для блага и счастья человека. Однако это не означает, что решение тех сложных специфических проблем науки, которые не могут войти в популярные жанры, остается бесполезным в общественно-практическом смысле. Всякая подлинная наука должна служить народу, помогать улучшению материального и духовного благосостояния масс. Самые сложные открытия и казавшиеся первоначально отвлеченными теории, научная сущность которых вполне доступна только узкому кругу специалистов, доходят до народа в виде тех или иных вызванных ими технических или культурных преобразований.

Следовательно, отдавая должное внимание популяризации, адресуя наши труды широкому кругу читателей и нашим современным писателям, мы должны помнить, что литературоведческие исследования предназначаются также и ученым, а в их числе — литературоведам прежде всего. И в этом случае «облегченные» жанры не достигают цели.

Однако признание первостепенного значения собственно научных жанров в академическом литературоведении вовсе не означает, что в понимании этих жанров можно оставаться при прежних, устаревших представлениях. Напротив, назрела потребность в том, чтобы до конца пересмотреть их и уяснить, какой должна быть современная наука о литературе, каковы должны быть типы и жанры ее работ.

Известно, что подлинно необходимой научной работой, строго говоря, может быть названа только такая, которая построена с точным учетом уже сделанного по данной теме, которая не повторяет сделанного, а дополняет его новыми открытиями, отвергает или уточняет то, что у предшественников было ошибочным, развивает то, что было ими только намечено, но не развернуто. Но систематическим подведением итогов в избранной теме мы занимаемся недостаточно. Очень часто монографии разных авторов об одном и том же писателе представляют результат параллельных литературоведческих чтений одних и тех же источников, а потому очень сходны между собой, отличаются лишь некоторыми вариациями, не подвигающими дело изучения вперед. Повторяемость одних и тех же идей, завуалированных переименованием текста, легкое варьирование стереотипа, хождение по выбитым следам и как следствие этого многописание без соответствующего научного эффекта — все это остается весьма заметным, живучим недостатком литературоведческих работ. Работы в области одинаковых или близких тем слабо координированы одна с другой. Учет работы предшественников в позднейших исследованиях страдает неполнотой и носит с научной точки зрения случайный характер. В подходе к предшественникам все еще заметны элементы субъективизма. Не составило бы труда показать, что во многих работах кооперирование и размежевание имен, ссылки на авторов в положительном или отрицательном смысле обусловлены явно не научными соображениями, а личными пристрастиями.

Недооценка важности научной преемственности в литературоведческих исследованиях проявляется и в том, что обычно вспоминаются только работы последнего времени, хотя бы они и не отличались самостоятельностью. Вне поля зрения остается масса серьезных работ. Замалчивание или же просто незнание работ предшественников делает возможным многократное провозглашение в качестве новых открытий таких истин, которые давно уже были высказаны другими. В сущности же «труд и усилие тратятся для того, чтоб во второй раз открыть Америку, для того, чтоб проложить тропинку — там, где есть железная дорога».¹¹ Конечно, когда автор не знает о предшествующих решениях данного вопроса, он переживает свою встречу с ним как новость и остается в искреннем убеждении, что это должно быть новостью и для науки.

Появление мнимонаучных работ — заведомых текстуальных вариаций на старые темы, добросовестных компиляций и конспектов прочитанного, в которых авторы лишь уясняют для самих себя уже решенные наукой вопросы, «открытий», заимст-

¹¹ А. И. Герцен, *Собрание сочинений в тридцати томах*, т. III, изд. АН СССР, М., 1954, стр. 113.

вованных из неназываемых источников и предлагающих забытое старое как новое, — появление такого рода работ и запоздалая их квалификация по их реальному достоинству и значению объясняются в значительной мере отсутствием систематической и широкой информации о том, что делается в отечественных и зарубежных науках.

Неизбежным следствием отсутствия надлежащей заботы о выработке более точных критериев научной оценки является жанровая, проблемная, тематическая аморфность многих литературоведческих работ. В них наблюдается стремление обозреть множество вопросов. И по всем этим вопросам говорится не только то, что дополняет прежние научные представления, но и повторяется уже многократно высказанное. Многопроблемность, многотемность (без внутренней логической связи), стремление к широте захвата просто ради «композиционной» полноты порождают плоский синкретизм. Поэтому (хотя, конечно, и не только поэтому), на наш взгляд, количество и объем литературоведческих работ и количество содержащихся в них научных открытий находятся в заметной диспропорции. Наши работы несомненно много бы выиграли в научном отношении, если бы они более строго осуществляли идею проблемности, «монографичности», освобождаясь от хрестоматийной обзорности, балласта повторений и механической многотемности.

В частности, заслуживает особого внимания вопрос о научной монографии. В своей статье «Монография: ее место в науке и в издательских планах» академик М. В. Нечкина справедливо характеризует специальное исследование, посвященное изучению узлового научного вопроса, т. е. монографию, как «основу больших обобщений, важных научных концепций».¹² При этом автор с тревогой отмечает, что в планах гуманитарных научно-исследовательских институтов монография все более оттесняется сводными многотомными работами научно-популяризаторского характера и что сам тип современной монографии страдает серьезными недостатками.

«В гуманитарных монографиях, — пишет М. В. Нечкина, — далеко не изжиты монотонные повторения общеизвестного материала. Вместо того чтобы сосредоточиться на новом комплексе вопросов и, отталкиваясь от уже сделанного в науке, идти дальше, историки, философы, литературоведы, экономисты, юристы усердно повторяют общеизвестное, перемежая им тонкие слои своих собственных выводов. Это укоренилось в силу ряда причин. Во-первых, в результате игнорирования предшественников, того, что уже сделано по данной теме в науке, а также пренебрежения историей вопроса в литературе. Во-вторых, сказыв-

¹² М. В. Нечкина. Монография: ее место в науке и в издательских планах. «Коммунист», 1965, № 9, стр. 77.

вается привычка писать широкий научно-популярный обобщающий текст для бесчисленных многотомников, в которых иногда отсутствие общепринятых положений, общеизвестных формул воспринимается как неполнота изложения. Эти недостатки очевидны представителям гуманитарного знания. Их надо изживать и бороться за монографию нового типа, говорящую новое слово в науке».¹³

Назрела необходимость разобраться, что означает методологическая и методическая пестрота, наблюдающаяся в наших работах: то ли это законное и необходимое разнообразие, обусловленное объектом исследования и творческим своеобразием исследователя; то ли это равнодушно принимаемый нами эклектизм, являющийся, в частности, следствием недостаточной дифференцированности литературоведческих исследований. Как нам кажется, второе предположение не будет безосновательным для довольно многочисленной группы исследований.

Все эти вопросы — о повышении проблемности исследований и о критериях научной оценки, о жанрах и типах литературоведческих трудов — неоднократно возникали на наших научных дискуссиях, но удовлетворительной договоренности по ним не состоялось, и они вновь и вновь требуют специального серьезного обсуждения.

Следовательно, состояние дела обязывает нас предпринять более решительные меры по преодолению консерватизма и традиционализма в понимании наших задач, предусмотреть более дифференцированную шкалу жанров, более разнообразную, новаторскую тематику, более гибкий подход к выбору современного, актуального аспекта исследуемых проблем.

■

¹³ Там же, стр. 80.

V.

Об аналитическом рассмотрении художественного произведения

1 Если многое в успехе научной работы зависит от надлежащего решения вопросов, связанных со структурой литературоведческой науки, с проблематикой, типами и жанрами исследований, то еще более важным является совершенствование принципов и приемов литературоведческого анализа, научной интерпретации художественного произведения.

Нам могло бы дать серьезный научный эффект устранение тех неточностей, оплошностей, ошибок в этой области, которые остаются менее заметными, привычными, проистекают от неумения или небрежности, наслаиваются, так сказать, на основополагающие принципы марксистского метода, приноравливаются невольно к самым лучшим, добрым побуждениям исследователя.

Несомненно, например, что уже одно преодоление беспорядочного состояния литературоведческой терминологии, субъективизма в понимании и применении научных терминов и категорий сделало бы наши исследования более точными и доказательными. «Упорядочение ныне существующей терминологии — уточнение и унификация ее — является первоочередной задачей марксистской науки о литературе, необходимым условием ее дальнейшего развития».¹ Это верно. Но,

■
¹ Д. Д. Благой. Глазами историка литературы. В сб.: Художественный метод и творческая индивидуальность писателя. Изд. «Наука», М., 1964, стр. 92.

как это часто бывает в литературоведении, высказывается и прямо противоположное мнение, отрицающее значение научной терминологии в литературоведении. «Не по нерадивости своей литературоведы до сих пор не имеют „окончательной“ терминологии, „неукоснительных“ принципов анализа, — пишет Я. Билинкис. — Если бы все это когда-нибудь появилось, мы бы только отделились от живой плоти литературы... Мир повернут к нам совсем другими своими гранями. И мы можем внести свой вклад в общественное развитие, лишь приближаясь, всякий раз заново, к изменчивости, многозначности, единственности таких проявлений человеческого духа, какими являются творения искусства».² Не будем затевать спора относительно утверждения о единственности художественного творчества. К. Маркс и Ф. Энгельс в свое время доказали несостоятельность подобных утверждений.³ Заметим лишь, что окончательной терминологии и неукоснительных принципов анализа не бывает и не должно быть ни в литературоведении, ни в любой другой подлинной науке. Однако отвержение догматической постановки проблемы не может служить оправданием беззаботного отношения к литературоведческой терминологии и произвольного с нею обращения. А именно к этому склоняется автор приведенного высказывания. Необходима борьба с догмами и схемами, очищение словаря научных понятий от окаменевших, износившихся элементов. Но столь же необходимо и противодействие релятивизму. Конечно, каждая истина, каждое понятие, каждый научный термин или категория обладают не абсолютной, а относительной верностью; смысл и значение их обусловлены местом и временем. Но релятивность научных понятий допустима лишь в определенных пределах, не порывающих с основным общепринятым значением слова, термина или выражения. Несоблюдение такого требования приводит к тому, что жаркие споры, как это обнаруживается порой с большим опозданием, нередко оказываются лишь спорами о словах, а не о существе дела.

Спорят, например, о правдоподобии в искусстве. Одни полагают, что требование правдоподобия предписывает художнику роль пассивного фотографа действительности, и потому решительно изгоняют это слово из категорий реалистической эстетики. Война была бы справедливой, если бы не была напрасной: сведение искусства к репродукции данной конкретной реальности давно уже отвергнуто. Другие разумеют под правдоподобием свободное творческое следование художника формам реальной жизни, создание картин, соответствующих действительности в пределах возможного, вероятного. При таком понимании правдоподобие остается одним из условий художественного творчества. Столь же

² «Вопросы литературы», 1967, № 9, стр. 12.

³ См.: К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 3, стр. 392.

разноречиво и употребление термина «народность». В свое время В. Г. Белинский писал: «„Народность“ сделалась высшим критерием, пробным камнем достоинства всякого поэтического произведения и прочности всякой поэтической славы. Но все ли, говоря о народности, говорят об одном и том же предмете? не злоупотребляют ли этим словом, понимают ли его истинное значение? Увы! С „народностью“ действительно сделалось то же, что некогда произошло с „романтизмом“ и со многими другими словами, которые потому именно и утратили всякое значение, что слишком расширились в значении, которые потому именно сделались непонятными ни для кого, что казались всем слишком понятными!»⁴ Разноречие в литературоведческом применении народности в наше время усилилось. Совершенно верно замечено, что «народностью у нас называют и фольклорность произведения, и доходчивость формы, и выражение национального характера, и выражение насущных чаяний народа, и уйму всяких других качеств».⁵

В литературоведческий оборот все больше входят термины из других областей знания, что, конечно, и допустимо и естественно. Беда только в том, что вследствие длительной безнадзорности этот процесс породил обильный слой метафорической терминологии, предустановленная неопределенность которой оказывается частым поводом для малопродуктивных дискуссий.⁶

Отдельные советские литературоведы все чаще прибегают к фразеологии, позаимствованной из разных эстетических школ, вплоть до субъективно-идеалистических. Во многих работах понятие мировоззрения писателя вытеснено далеко не эквивалентным ему понятием индивидуального эстетического видения, на основе которого будто бы каждый художник творит художественные миры, живущие только по своим особым неповторимым закономерностям.

Взглянуть на это как на вполне допустимые особенности индивидуальной лексики исследователей мешает то обстоятельство, что эти и подобные слова и словосочетания при их многократном употреблении разными авторами неизбежно терминологизируются. Надо предполагать, что авторы применяют всю эту своеобразную терминологию в каком-то особом, метафорическом значении, отличном от того, какое придается ей, например, в эстетике Б. Кроче или М. Гершензона. В таком случае были бы крайне желательны некоторые пояснения, освобождающие читателя и литературоведа

■

⁴ В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. V, Изд. АН СССР, М., 1954, стр. 289—290.

⁵ А. Макаров. Разговор по поводу... Литературно-критические статьи. Изд. «Советский писатель», М., 1959, стр. 243.

⁶ См., например, в статье А. Морозова «Существенные недостатки справочного издания» справедливые указания на злоупотребление терминами, заимствованными из области живописи («Русская литература», 1962, № 4, стр. 239).

от искусственных затруднений, поскольку в науке о литературе достаточно затруднений естественных.

Наука в ходе времени усложняется, соответственно должна развиваться, обновляться и пополняться научная терминология. При этом не исключена возможность и необходимость восстановления, возрождения отдельных понятий из арсенала прежних эстетических и литературоведческих школ, отвергаемых нами в их общей идеологической и методологической основе и принимаемых в меру научной ценности добытых ими частных результатов. Но, конечно, делать это надо с соответствующей мотивировкой.

В науке о литературе выработался свой научный аппарат, круг категорий, определений, терминов. Можно согласиться, что в этих традиционных понятиях найдется немало устаревшего. Во всем этом надо разобраться, соблюдая разумную предусмотрительность. Вместо этого все чаще приходится встречаться с поспешными заявлениями о том, что тема, идея, содержание, композиция и т. д. это будто бы только «школярские понятия», искажающие сущность художественного произведения. В соответствии с таким взглядом ряд литературоведов начинает увлекаться заменой традиционных литературоведческих понятий модными словами, формулами и терминами, заимствованными из кибернетики, семиотики, физиологии и т. д.

Не все старое плохо, как и не все новое хорошо. Многие традиционные понятия играли и будут играть существенную роль в науке о литературе как отправные пункты осмысления художественного произведения. Разумное сочетание старого и нового есть естественный путь накопления обновления знаний и способов их приобретения. Оправдавшая себя традиция не должна отвергаться в погоне за модной новизной. Вместе с тем сейчас особенно остро ощущается потребность в критическом пересмотре уже установившихся литературоведческих понятий, в их дальнейшем уточнении и членении, а особенно в их пополнении другими, новыми понятиями, подсказываемыми уровнем и тенденциями современного научного мышления.

Так, например, и в прошлом, и в наше время неоднократно предпринимались попытки разграничения формы художественного произведения на внешнюю и внутреннюю. Верные по существу, по стремлению детализировать многозначное понятие формы, эти попытки, однако, на наш взгляд, остаются уязвимыми, спорными в терминологическом отношении. Форма и содержание являются предельно общими соотносительными категориями. Поэтому введение двух понятий формы потребовало бы соответственно и двух понятий содержания. Наличие двух пар аналогичных категорий в свою очередь повлекло бы необходимость, согласно закону субординации категорий в материалистической диалектике, установить объединяющее, третье, родовое понятие формы и содержания. Одним словом, терминологическое дублирование в обоз-

начении категорий ничего, кроме логической путаницы, не дает. И вообще определения *внешнее* и *внутреннее*, допускающие возможность пространственного разграничения формы, вульгаризируют представление о последней.

Современная философская мысль активно и небезуспешно ищет для предельно общих категорий дифференцирующие, конкретизирующие понятия. «Именно такими понятиями выступают понятия элементов и структуры по отношению к категориям содержания и формы».⁷

В науке о языке это получило свое выражение в особом ответвлении — структурной лингвистике. Горячо дискутируется вопрос о применении структурных методов в области поэтики. В этом есть свой смысл. Нет только пока таких исследовательских результатов, которые позволили бы уже сегодня сколь-нибудь убедительно выявить аспекты и границы и показать эффективность структурного подхода к явлениям художественной литературы. Дело пока ограничивается преимущественно замещением понятий содержания и формы понятиями элемента и структуры. Что же касается попыток придать структурному подходу значение более чем только частного метода в частных областях литературоведения и прогнозов о замене всего «классического» литературоведения литературоведением структуральным, — то это должно быть отнесено к разряду прожектерских деклараций, которые лишь усиливают и без того достаточную неразбериху в литературоведческой терминологии.

Белинский считал неправильными выражения *эстетические теории* и *поэтическая теория*, предлагая вместо этого говорить: теории эстетики, теория поэзии. У нас отвергаемые Белинским выражения стали широко употребительными, так сказать, узаконили себя. Значение термина и его словесное выражение в ходе времени переосмысливаются, изменяются. И с этим надо считаться. Другое дело, когда одно и то же понятие обозначается разными терминами или когда в один и тот же термин вкладывается разное значение и когда, следовательно, ученые начинают говорить на разных языках. С этим у нас приходится встречаться сплошь и рядом.

Удивлять читателя необычной — надуманной или вычитанной из последних книг по естествознанию и точным наукам — терминологией стало модным делом в литературоведении. Никакого научного контроля за этим пока у нас не установлено. До этого у нас не доходят руки. Деятельность литературоведческой терминологической комиссии, существующей с 1958 г. при Советском комитете славистов, протекает совершенно незаметно и пока

⁷ В. И. Свидерский. Элементы и структура как категории диалектики. В сб.: Диалектика и логика научного познания. Изд. «Наука», М., 1966, стр. 249.

никаких конкретных результатов не принесла. Работы, посвященные литературоведческой терминологии, — наперечет.⁸ В новейших работах успешным, на наш взгляд, является предпринятый А. Н. Соколовым опыт построения внутренне цельной системы понятий применительно к проблемам стиля. Автор справедливо отмечает, что «от терминологической небрежности очень страдают и эстетика, и искусствознание, и литературоведение».⁹

Развитая и упорядоченная, богатая и точная, гибкая и в то же время устойчивая терминология, мотивированная спецификой предмета, особенно была бы важна в таком тонком деле, как научная интерпретация художественного произведения.

2 Принципы анализа художественного произведения как идейно-образного единства — сложнейший вопрос литературоведческой науки.

Возможно ли и целесообразно ли вообще расчлененное, аналитическое исследование художественных единств? Можно ли явление искусства познать в логических понятиях, выразить в научной форме? Споры об этом не прекращаются. Мы здесь остановимся лишь на некоторых предубеждениях против научной интерпретации художественного произведения.

Содержание и форма не существуют раздельно. Они всегда «вместе», в нерасторжимом единстве, как две взаимопроникающие стороны единства, два аспекта единого целого. Граница между ними — понятие не пространственное, а логическое. Отношение содержания и формы — это не отношение целого и части, ядра и оболочки, внутреннего и внешнего, количества и качества; это отношение противоположностей, переходящих друг в друга. «Содержание есть не что иное, как *переход формы* в содержание, и *форма* есть не что иное, как *переход содержания* в форму».¹⁰ Такова философская формула, предостерегающая нас от грубого, упрощенного понимания сложного, подвижного диалектического единства категорий формы и содержания вообще и в области искусства в особенности.

«В художественном произведении идея с формой должна быть органически слиянна, как душа с телом, так, что уничтожить форму значит уничтожить и идею, и наоборот... Едино-

⁸ См.: Д. Д. Благой. Необходимо упорядочить литературоведческую терминологию (о подготовке словаря литературоведческих терминов). «Известия АН СССР. Отделение литературы и языка», 1961, т. XX, вып. 3; А. Н. Соколов. Литературный процесс и вопросы терминологии. В сб.: Славянская филология. Вып. пятый. Изд. Московского университета, 1963.

⁹ А. Н. Соколов. Теория стиля. Изд. «Искусство», М., 1968, стр. 4.

¹⁰ Гегель, Сочинения, т. I, ГИЗ, М.—Л., 1930, стр. 224.

сущность идеи с формой так велика в искусстве, что ни ложная идея не может осуществиться в прекрасной форме, ни прекрасная форма быть выражением ложной идеи». ¹¹ «Когда форма есть выражение содержания, она связана с ним так тесно, что отделить ее от содержания, значит уничтожить самое содержание; и наоборот: отделить содержание от формы, значит уничтожить форму». ¹²

Художественное произведение, взятое как целое, не только богаче суммы составляющих его элементов. Оно качественно отлично от простой суммы этих элементов. Оно представляет собою ту сложную функционально-подвижную систему связей, в которой каждый элемент органически взаимодействует с другими, влияет на них и в свою очередь испытывает их совокупное влияние, приобретая вес и значение, которых он не имеет в своем обособленном виде. Это — эффект сцепления.

Лев Толстой заявлял, что идею своего романа «Анна Каренина» он не смог бы выразить иначе, как только «написать роман тот самый, кот[орый]... написал, сначала». ¹³ Суждение великого художника постоянно приводится для доказательства тезиса о нерасторжимости идеи и ее образного воплощения. В недавнее время К. Федин высказался в аналогичном духе, охарактеризовав автономию художественности от идейности как «опасное расщепление самого ядра литературного искусства». ¹⁴ Слова нашего выдающегося писателя о недопустимости «расщепления ядра» быстро вошли в литературно-критический оборот как одно из авторитетных новейших напоминаний о необходимости воспринимать идейность и художественность в их целостности. Хотя такого рода высказывания, очевидно, так же стары, как само искусство, они сохраняют все свое глубокое значение. Они характеризуют центральный момент в понимании специфики искусства, касаются основных категорий эстетики вообще и литературной теории в частности.

Литературовед никогда не должен забывать фундаментального теоретического положения эстетики о единстве формы и содержания, вместе с тем он, по нашему убеждению, не должен рассматривать его как наложение запрета на аналитический подход к художественному образу.

Всегда справедлив и закономерен протест против односторонних произвольных операций, игнорирующих взаимопроникновение, взаимообусловленность формы и содержания, недооценива-

■
¹¹ В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. V, стр. 316.

¹² Там же, т. IX, стр. 535.

¹³ Л. Н. Толстой, Полное собрание сочинений, юбилейное издание, т. 62, Гослитиздат, М., 1953, стр. 268—269.

¹⁴ Что такое современность? Сборник статей. Изд. «Правда», М., 1960, стр. 286.

ющих роль композиционного фактора. Нередко, однако, такой протест переходит свои разумные пределы, посягает вообще на право литературоведа расчленять целое в процессе анализа, отвлекать форму от содержания или содержание от формы. Полагают при этом, что будто бы вообще логические понятия искажают и умерщвляют целостность представления о художественном творении.

Крайние сторонники такого взгляда не считают возможным и нужным научное изучение явлений искусства, они отдают предпочтение непосредственному постижению целого, отстраняют приемы научного анализа, заменяя их приемами «вчувствования», «вчитывания». Это нашло своеобразное выражение и в современных спорах о методах изучения литературы в средней школе. Предлагалось, например, отказавшись от всех литературоведческих понятий и даже от учебников, заменить все это выразительным чтением.¹⁵ В этом же духе высказывался и С. Маршак: «Для того чтобы понять, „что внутри“, как выражаются дети, нет никакой необходимости нарушать цельность художественного произведения. Надо только поглубже взглянуть в него, не давая воли рукам».¹⁶

Примеры примитивного анализа художественных единств находятся под постоянным огнем критики, над ними издеваются, и они заслуживают издевательства. Аргументы, обосновывающие синтетичность художественного образа, настолько убедительны и приводятся в таком изобилии, что невольно закрывается мысль, не слишком ли сильно мы ломимся в открытые двери. Кто же не признает ныне единства формы и содержания?

Нет у нас недостатка и в таких выступлениях, в которых доказывается, что синтетичность художественного образа вообще неподвластна научной форме познания, что эта форма многого не улавливает в искусстве, что логическое расщепление формы и содержания недопустимо и т. д. Все это делается порой весьма талантливо и невольно внушает сомнение в целесообразности научной интерпретации произведений искусства.

Остается пожелать, чтобы нашлись литературоведы, которые были бы способны с такой же энергией и с таким же успехом опровергать предубеждения против целесообразности логического анализа явлений искусства, которые бы смело порывали с этими предрассудками и видели бы в сложной синтетичности художественного образа не противопоказание, а, напротив, побудительный мотив к углублению анализа.

■

¹⁵ См.: «Вопросы литературы», 1961, №№ 8, 12; 1962, №№ 3, 8; Л. Ковалева. Нужен ли учебник? «Литературная газета», 29 ноября 1962 г. (см. также №№ 126, 137, 150).

¹⁶ С. Маршак, Сочинения в четырех томах, т. 4, Гослитиздат, М., 1960, стр. 331.

Противники аналитического подхода к художественному образу допускают явное смешение категорий художественной литературы с принципами науки о литературе, отождествляют специфику литературы и специфику литературоведения.

Не расщепляйте «ядро»! Этот призыв справедлив и необходим в обращении к художникам. Так обстоит дело в искусстве. Но означает ли это, что расщепление целого на части, противопоставленное произведению искусства, противопоставлено также и науке об искусстве? Много ли значила бы наука и была ли бы вообще возможна она, если бы она, приняв этот призыв к исполнению, отказалась от своего права расчленять целое на части, абстрагировать форму от содержания и т. д.? Наука о литературе усваивает свой предмет в присущих ей формах мысли и понятия.

Разного рода предрассудки о невозможности постижения сущности явлений искусства в понятиях нашли свое решительное опровержение еще в «Лекциях по эстетике» Гегеля, доказывавшего, что искусство «получает свое подлинное подтверждение лишь в науке».¹⁷

Белинский, столь тонко, глубоко, разносторонне постигавший слитность, нерасторжимость, единосущность формы и содержания в произведениях искусства, вместе с тем не признавал никаких противопоставлений для их аналитического изучения. Искусство, говорил он, подлежит ведению науки, разума. «Для этого ему только один путь и одно средство — разведение идеи от формы, разложение элементов, образующих собою данную истину или данное явление. И это действие разума отнюдь не отвратительный анатомический процесс, разрушающий прекрасное явление для того, чтоб определить его значение. Разум разрушает явление для того, чтоб оживить его для себя в новой красоте и новой жизни, если он найдет себя в нем. От процесса разлагающего разума умирают только такие явления, в которых разум не находит ничего своего и объявляет их только эмпирически существующими, но не действительными. Этот процесс и называется «критикою».¹⁸

Единство и нераздельность художественного произведения не могут отнять у науки об искусстве права на разделение единства. Уместно по этому вопросу выслушать суждение виднейшего представителя интуитивной эстетики. «Человеческий дух, — писал Бенедетто Кроче, — может перейти от эстетического к логическому, разрушить выражение или мышление индивидуального мышлением универсального, разрешить выразительные факты в логические отношения именно потому, что эстетическое является первой ступенью по отношению к логическому... Из

¹⁷ Гегель, Сочинения, т. XII, ГИЗ, М., 1938, стр. 14.

¹⁸ В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. VI, стр. 270.

эстетиков мы превращаемся при этом в логиков, из созерцателей выражений — в людей, занятых рассуждениями. Против этого, разумеется, нельзя выставить никаких возражений. Как бы иначе могла зародиться наука, которая, если и имеет своей предпосылкой эстетические выражения, тем не менее свою цель видит в том, чтобы выйти за их пределы? Логическая или научная форма как таковая исключает форму эстетическую. Кто обращается к научному мышлению, тот уже не созерцает эстетически, хотя его мышление и принимает в свою очередь с необходимостью... эстетическую форму. Заблуждение начинается тогда, когда из понятия хотят вывести выражение, а в замещающем факте открыть законы замещенного факта, — когда не замечают различия между второй ступенью и первой и вследствие этого, поднявшись до второй, утверждают, что находятся в сфере первой».¹⁹

В чем же сущность научной трактовки художественных произведений, каковы ее задачи и цель? Научная форма не исчерпывает художественного образа, не улавливает всей полноты его многозначного смысла, не заменяет производимого им впечатления. Если бы это было возможно, то ненужным оказалось бы искусство. Но, с другой стороны, если бы были невозможны какие-либо соотношения между художественным образом и его выражением в научной форме, то не оставалось бы почвы для науки об искусстве.

Художественный образ *нельзя свести* к логическим понятиям, но его *можно перевести* на язык логических понятий. Вопрос о познании искусства в научной форме не следует приравнивать к вопросу о сводимости художественных образов к логическим понятиям. Первое и возможно и необходимо. На этом основана вся наука об искусстве. Второе невозможно и выражает собою плоскую позитивистскую концепцию иллюстративности искусства. В изучении явлений искусства равно несостоятельны и принцип позитивистского редукционизма, игнорирующий художественную специфику, и неокантианская, риккертianская трактовка искусства как иррационального мира индивидуальных явлений, не имеющих никакой законосообразности, неподвластных научной форме.

Ни одна наука не ставит и не может ставить себе задачей воспроизведение действительности во всем богатстве ее проявлений и изменений. В конце концов, всякое научное обобщение есть упрощение, облегчающее наше поведение в мире бесконечно разнообразных явлений. Идеализирующая абстракция, поиски тождественного в изменяющемся предмете — это и неизбежное, и необходимое в науке упрощение. «Мы не можем представить, выразить, смерить, изобразить движения, не прервав непрерывного, не упро-

¹⁹ Б. Кроче. Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика. М., 1920, стр. 40—41.

стив, углубив, не разделив, не омертвив живого. Изображение движения мыслью есть всегда огрубление, омертвление, — и не только мыслью, но и ощущением, и не только движения, но и **всякого** понятия». ²⁰ Общественное бытие складывается из всей суммы изменений, вносимых отдельными производителями. «Сумму всех этих изменений во всех их разветвлениях не могли бы охватить в капиталистическом мировом хозяйстве и 70 Марксов. Самое большое, что открыты **законы** этих изменений, показана в главном и в основном **объективная** логика этих изменений и их исторического развития. . .» ²¹

Научные понятия и определения не исчерпывают всего конкретного богатства художественного образа, не улавливают целостности производимого им эстетического впечатления и т. д. Все это верно. Неверно лишь мнение, что будто бы логическая интерпретация ничего не дает для понимания художественного произведения или даже искажает его. Когда это говорят литературоведы, то они тем самым проявляют явную непоследовательность, продолжая все-таки заниматься изучением литературы.

Задача научного рассмотрения заключается вовсе не в том, чтобы найти исчерпывающую рациональную формулу художественного образа. Наука об искусстве не может — и не ставит перед собой такой цели — соперничать с искусством богатством представлений. Цель ее иная. «Наука, разлагающею деятельностью рассудка, отвлекает общие идеи от живых явлений. Искусство, творящею деятельностью фантазии, общие идеи являет живыми образами». ²²

Научная форма имеет целью не заменить образ каким-либо логическим эквивалентом, а представить его в *иных* измерениях, отойти от него, чтобы лучше его познать, расчлнить целое, чтобы выявить закон его сочленения, объяснить его во всех его внутренних и внешних связях и этим самым дать основные руководящие понятия для ориентации в бесконечном многообразии явлений искусства.

Анализ изучаемого произведения важен не сам по себе, а ради последующего синтеза, возвращающего нас к исходному целому, которое выступает теперь уже как научно познанное конкретное.

Расчленение, дробление сложного единства с целью познания составляющих его элементов, углубление анализа уводит нас от целого. На этом пути качество, специфика художественного образа обедняются. И было бы плохо, если бы все дело изучения произведения заканчивалось на стадии анализа. Анализ был бы вовсе не нужен без последующего синтеза, без восхождения от абстрактного к конкретному. «Конкретное потому конкретно, что оно

²⁰ В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 29, стр. 233.

²¹ Там же, т. 18, стр. 345.

²² В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. IX, стр. 158.

есть синтез многих определений, следовательно, единство многообразного. В мышлении оно поэтому выступает как процесс синтеза, как результат, а не как исходный пункт, хотя оно представляет собой действительный исходный пункт и, вследствие этого, также исходный пункт созерцания и представления. На первом пути полное представление испаряется до степени абстрактного определения, на втором пути абстрактные определения ведут к воспроизведению конкретного посредством мышления».²³

Процесс изучения — это «соединение анализа и синтеза, — разборка отдельных частей и совокупность, суммирование этих частей вместе».²⁴ Анализ является лишь необходимым условием достижения более высокой цели — научного синтеза. И эта цель достигается тем успешнее, чем глубже, подробнее, дифференцированное анализ, не порывающий с диалектикой отношений формы и содержания и при этом условию смело идущий по пути членения сложного строения художественного образа.

Логические категории, термины, понятия, определения суть моменты познания художественного образа; они выделяют, фиксируют главное, существенное, закономерное в нем и тем самым дополняют, углубляют, обогащают наши представления о произведении по сравнению с его непосредственным конкретно-чувственным читательским восприятием. В противном случае зачем же существуют критика и литературоведение?

Правда, отказ от строго научного исследования оставляет возможность заниматься описательным литературоведением, близким по приемам и стилю к художественному произведению. Этот путь и предлагают те, кто последователен в своем отрицании целесообразности аналитического подхода к произведению. Но если литературоведение мыслить только как науку описательную, родственную беллетристике, то оно лишается своего самостоятельного познавательного значения, так как самое идеальное описание произведения — это само данное произведение. Пересказывание, повторение, беллетризованное дублирование его есть именно тот путь, следуя которым литературоведение удаляется от науки, не становясь в то же время и искусством, и который ничего не сулит науке, кроме опасности быть задушенной под тяжестью бесконтрольных и бесполезных многоописаний. Так бывает: тщетно гонясь за чужим, теряют свое — и ничего не достигают.

Каждый из двух способов освоения художественного произведения — непосредственное восприятие его и познание его в понятиях — имеет свой смысл и значение. Они не отменяют и не заменяют, а взаимно дополняют друг друга. Тут совершенно неуместен вопрос: что лучше? Одно дает то, чего не может дать другое.

■

²³ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 12, стр. 727.

²⁴ В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 29, стр. 202.

Тезис об антагонизме между художественным образом и его выражением в понятиях, об их фатальной разобщенности порождается очевидным недоразумением: к научному мышлению предъявляют требования, противоречащие его природе, ждут от него ответов в форме, соответствующей мышлению художественно-образному, и сетуют, что оно, научное мышление, продолжает говорить на своем языке, на языке логических понятий. Явление искусства в его непосредственной чувственной форме и в форме научных понятий не остается одним и тем же. Иначе и не может быть. Таково в принципе соотношение не только между искусством и наукой об искусстве, а и вообще между реальным объектом и его выражением во всех сферах научного познания. Наука «осваивает мир исключительно ей присущим образом — образом, отличающимся от художественного, религиозного, практически-духовного освоения этого мира».²⁵ Если единство конкретно-чувственной формы и идейного содержания является непрременным условием существования художественного образа в произведении и его непосредственного восприятия как такового, то «расщепление» образа является столь же необходимым условием его вхождения в процесс логического мышления, его существования в понятиях. Исходить из предпосылки «недопустимости» перевода явлений искусства на язык логических понятий — это значит ликвидировать науку об искусстве. Наука не может обойтись без анализа, без «расщепления». Ведь даже и те из литературоведов, которые упорно декларируют «нерасщепляемость ядра», «нерасторжимость единства», поступают так в полном противоречии со своей научной практикой, т. е. и они все-таки анализируют, «расщепляют».

Можно было бы привести из работ литературоведов и критиков множество превосходных и, в сущности говоря, справедливых, дельных суждений о необходимости воспринимать художественное произведение как целое, не дробя, не расчленяя его на части, компоненты, элементы и т. д. Но все это превосходно с точки зрения художника и является по существу формулировкой точки зрения художника, а не исследователя литературы. И лучшим доказательством верности такого заключения служит следующий факт. Как только те же самые авторы, которые только что выдвинули «правильные» суждения о «нерасщепляемости» художественного целого, переходят к более конкретным характеристикам этого целого, они неизбежно начинают расчленять, дробить, анализировать, абстрагировать части от целого, т. е. начинают действовать «неправильными», ими же самими осужденными способами.

Можно было бы сослаться на Н. К. Гея, автора интересного исследования «Искусство слова». Он с большим успехом развивает, сопровождая свои доказательства множеством свидетельств

²⁵ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 12, стр. 728.

художников и ученых, понятие о художественности, о подвижности целостной структуры произведения, взаимодействии, взаимопроникновении всех составляющих его элементов. Другими словами, он занимается не чем иным, как научным анализом целого, чтобы разобраться в том, что это именно сложное целое. Но в противоречии с этим находятя некоторые формулировки автора, выражающие как бы недоверие к логическому анализу. Н. К. Гей пишет: «Отстаивая мысль о концептуальности образа и сразу же проводя грань, намечая принципиальное различие между логическим, понятийным, научным освоением действительности и образным, художественным, эстетическим, следует говорить об общности этих разных форм мышления, взаимодополняющих друг друга. Они соотносимы друг с другом по „принципу дополнительности“, согласно которому существуют несовместимые, но неразрывно связанные явления». Вслед за этим, на наш взгляд, совершенно верным положением, идут суждения, которые уже не оставляют места для «общности», «соотносимости». Всякая попытка передать в словах содержание и суть художественных произведений, говорит автор, «приводит или к бесконечному их обеднению, или даже к несовместимым, противоречащим одно другому истолкованиям... Чтобы войти в мир произведения, надо повторить его от слова до слова, чтобы исчерпать содержание и идею даже небольшого стихотворения, надо повторить это стихотворение, как оно есть... Разрушив форму стихотворения, мы получим не ослабленное содержание и даже не обозначение темы, а самую банальную сентенцию».

Повторить от слова до слова? В таком случае идеальным пониманием произведения было бы заучивание его наизусть. Но можно бесконечно повторять произведение, заучить его «от слова до слова» и вовсе не понимать его смысла. Так часто бывает в случаях заучивания стихов детьми. Конкретное в научном познании требует логических определений, и, чем оно сложнее, тем больше требуется этих определений.

«Необходимо договориться, — пишет далее автор, — что... любая попытка передать поэтическое через логическое — не упрощение поэтической идеи за счет опускания второстепенного, неглавного, а выражение другой мысли, другой идеи».²⁶ Выходит, что истолкование художественных явлений в логических понятиях только обедняет или даже искажает их. Итак, первоначальное правильное утверждение автора об известной общности и соотносительности образного и логического отменено в последующих суждениях признанием их полной разобщенности. В таком случае для науки об искусстве, кажется, не остается места. К счастью, формулировки, дающие повод для такого вывода, остаются лишь

²⁶ Н. К. Гей. Искусство слова. Изд. «Наука», М., 1967, стр. 278—279.

отдельными случаями непоследовательности в суждениях автора, вся книга которого является именно опытом истолкования художественности произведений в научных понятиях.

По укоренившейся привычке смешивать позицию художника с позицией исследователя или, может быть, по какому-то недоверию к возможностям своей науки, некоторые литературоведы все еще колеблются признать, что наука может познавать явления искусства присущими именно ей способами, отличными от образного мышления. Наши суждения о неприкосновенности художественного образа, о его недостижимости для научной формы представляют собою нечто подобное молитвам верующих: помолившись перед иконой, приходится браться за грешные земные дела. Отдав должное целостности, синтетичности художественного произведения, приходится приниматься за аналитическое его изучение.

Трудности научного анализа художественного образа в единстве его формы и содержания, конечно, велики, возможности ошибок здесь совершенно реальны. Опасности подстерегают исследователя и справа, и слева. Можно погрузиться в содержание — и впасть в абстрактный социологизм или в форму — и впасть в формализм. Но от ошибок не застрахован даже и тот осторожный, кто старается избежать крайностей: «посередине» его подстерегает опасность эклектических примирений. Все у нас было. Были у нас не только формалисты и вульгарные социологи, но были и «форсоцы». Первые и вторые, принимая свою половину за целое, гнались за чем-либо одним и безвозвратно теряли другое. Третьи, считая, что целое состоит из двух обособленных половин, гнались поочередно то за одной, то за другой — и ничего не достигали. Каждый раз, как только они схватывали свою добычу, думая, что поймали целое, оказывалось, что это лишь механически оторванная часть целого. Приходилось бросать пойманное и отправляться в дальнейшую тщетную погоню.

Да, положение исследователя формы и содержания в их единстве действительно трудное. И все-таки литературовед-исследователь обязан искать выход из трудного положения. И другого выхода все-таки нет, как заниматься именно анализом, «расщеплением» единства.

Формалистов интересовало только одно: как сделана вещь. Это — узкое, частное значение логического анализа произведений искусства. Литературоведа-марксиста интересует и что, и как сделано, потому что одно с другим органически связано; он стремится познать художественное произведение как единство субъектно-объектных отношений, раскрыть его, произведения, социальный генезис и функцию. Это более сложная задача, нежели односторонний социологический или формалистический, или, наконец, формально-социологический, эклектический подход к явлениям искусства.

Конечно, одно теоретическое понимание вопроса — это далеко не окончательная гарантия от ошибок в исследовании. От *знать* до *уметь* — большая дистанция. Следовательно, суть дела должна заключаться не в изобретении все новых и новых запретительных формул, ограждающих целостность художественного образа от «расщепления», а в повышении аналитического мастерства, в дальнейшей разработке логического аппарата литературной науки.

Беда наша не в том, что мы расчлняем художественное произведение на форму и содержание, на тему, сюжет, композицию и т. д., а в том, что мы все еще недостаточно расчлняем, задерживаемся на уровне традиционных способов и понятий, не проявляем необходимой инициативы в поисках новых, более тонких приемов проникновения в мир сложных и усложняющихся художественных явлений. Выдумывая формулы, оберегающие синтетичность художественного образа от расчленения, мы тормозим совершенствование, углубление, развитие методики и мастерства литературоведческого анализа, сковываем инициативу исследователя в этом направлении.

Ввиду сложности научного постижения единства содержания и формы художественного произведения и порождаемых этой сложностью упрощенных трактовок, предпринимались попытки заменить две соподчиненные категории какой-либо одной. Подсказывалось это стремлением преодолеть наблюдающийся в наших исследованиях «дуализм», разобщенность анализа содержания и формы. Рекомендовалось, например, заменить двуединое понятие «форма и содержание» единым понятием *эстетическая идея*, которое будто бы «уже само по себе исключает возможность механического разграничения „идейного содержания“ и „художественной формы“, политической тенденциозности и художественного мастерства».²⁷

Но отмена «двуединства» ради спасения целостности «нерасторжимого ядра» фактически означает не разрешение трудностей, а лишь уклонение от них. Проблема единства формы и содержания — не выдумка, она имеет дело с важнейшими реальными категориями философии, отменить ее невозможно, ее можно игнорировать, и последствия этого известны. Эта проблема всегда была помехой, камнем преткновения и для вульгарных социологов, и для эстетов-формалистов. Первые пренебрегали спецификой художественной формы, ограничивали ее роль чисто внешней, иллюстративной функцией, недооценивали ее познавательное значение, ее воздействие на содержание и обращались с последним как с прозаическим материалом. Вторые отвергали содержание, считая его «внеэстетической» категорией, и трактовали форму художественного произведения как независимый от содержания самоценный феномен. Таковы последствия разрыва единства.

²⁷ С. Батракова. О природе идейности искусства. Изд. «Искусство», М., 1960, стр. 5.

Сведение двух взаимопроникающих, но относительно самостоятельных категорий только к одной — к эстетической идее — это не больше как терминологическое ухищрение, оно не только ровно ничего не дает для методологии исследования, но и заключает в себе опасность соскальзывания на формалистические позиции. В свое время на это обратил внимание А. Блок. Он писал: «... форма и содержание неразрывны, они — одно; форма и есть содержание, содержание и есть форма; да, это так; но, едва это было произнесено и услышано, появились ряды стихотворцев — и стихотворцев даровитых, — которые как бы ушли в форму и лишились содержания».²⁸ Проблема формы и содержания существует, и никакими словесными ухищрениями ликвидировать ее нельзя. Эта проблема так или иначе дает о себе знать в каждом конкретном случае.

Суть проблемы и трудность проблемы заключается как раз в том, чтобы и не порывать с единством двух категорий, и не игнорировать двух категорий, а уловить их переход друг в друга, понять их как подвижное взаимодействие противоположностей, то расходящихся, то сближающихся вплоть до тождества.

В произведениях искусства связь формы и содержания проявляется по-разному, в разной степени слитности. «Лишь в высшем искусстве идея и воплощение истинно соответствуют друг другу»;²⁹ «органическое единство и тождество идеи с формой и формы с идеею бывает достоянием только одной гениальности».³⁰ В этих идеальных проявлениях единства развитость формы гармонически определяется развитостью содержания. Что же касается всей массы случаев, то они представляют собою бесконечную шкалу отклонений от гармонического соответствия формы и содержания, вплоть до противоречия и конфликта. При этом степень соответствия формы содержанию, являясь условием художественности, сама по себе еще не всегда может служить показателем достоинства произведения. Форма может гармонизировать и с незначительной, мелкой идеей. Это характерно, например, для творчества представительниц «искусства для искусства». С другой стороны, новое направление в искусстве, прогрессивное в идейно-общественном смысле и богатое в своих эстетических возможностях, нередко прокладывает себе дорогу, еще не обладая развитой формой. Это было характерно, в частности, для ранней советской литературы.

Форма и содержание не автоматически, не однозначно, не окончательно обуславливают друг друга. Одно может быть поддержано другим в разной степени. На одинаковом художественном уровне могут стоять произведения разного идейного достоинства.

■

²⁸ А. Блок, Собрание сочинений, т. X, Изд. писателей в Ленинграде, Л., 1935, стр. 336.

²⁹ Гегель, Сочинения, т. XII, стр. 79.

³⁰ В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. IX, стр. 535.

Одним словом, связь формы и содержания — это не спокойное, всегда себе равное единство, а то многозначное, подвижное, противоречивое единство, в котором одно не бесследно исчезает в другом, а сохраняет свою относительную самостоятельность.

Многообразие и многокачественность соотношения формы и содержания требуют своего научного выяснения и объяснения. Одновременная научная проверка произведения двойным критерием — в аспекте формы и в аспекте содержания — оказывается поэтом не напрасной. Идея нерасторжимости, слитности, единственности формы и содержания художественного образа не отменяет необходимости различать эти две диалектические противоположности, относительную самостоятельность двух сторон единства и расчленять их в научном анализе.

Совершенно основательны постоянные возражения как против забвения вопросов формы, так и против разобщения анализа содержания и формы на два не связанных друг с другом акта. Идеалом литературоведческого анализа всегда остается такое изучение художественного произведения, которое в наибольшей степени улавливает природу взаимопроникновенного идейно-образного единства. Однако было бы излишним педантизмом настаивать во всех случаях на одновременном акте анализа формы и содержания. Исследователь вправе сосредоточиться или преимущественно на форме, не забывая только при этом, что имеет дело с *содержательной* формой, или на содержании, опять-таки помня, что это — *художественное* содержание. Членение исследуемого объекта на составляющие его элементы, выделение разных сторон его в процессе анализа и преимущественное рассмотрение то одной, то другой из них является не только допустимым, но нередко и необходимым.

Отвлеченные рассуждения и распри по поводу того, с чего начинать анализ — с формы или содержания, также не имеют существенного значения. Все зависит от характера произведения, конкретных задач исследования и в еще большей степени от индивидуальности исследователя. Вовсе не обязательно, например, начинать исследование с содержания, руководствуясь лишь той одной мыслью, что содержание определяет форму, и не имея к тому других, более конкретных оснований. А между тем именно такая последовательность рассмотрения художественного произведения превратилась в принудительную, избитую, всем надоевшую схему, получив широкое распространение и в школьном преподавании, и в учебных пособиях, и в научных литературоведческих работах. Догматическое перенесение правильного общего положения литературной теории на методику конкретного изучения произведений порождает унылый шаблон. Литературоведы, упорно следующие этому шаблону, полагая, что тем самым они удовлетворяют принципам марксистского метода, уподобляются людям, желающим быть марксистами более, чем сами основоположники нашего миро-

воззрения. Учение о примате содержания над формой вовсе не помешало Ф. Энгельсу начать разбор пьесы Ф. Лассала «Франц фон Зикинген» словами: «Прежде всего коснусь формы».

Научное понимание единства содержания и формы, идейности и художественности произведения не предписывает однообразия приемов конкретного исследования или неизменной последовательности их применения. Исследователь может сосредоточить свое внимание преимущественно на формальном или идейном аспекте произведения, может вести изучение этих аспектов в одновременном акте или в виде двух актов в любой последовательности — все это разнообразие конкретных методических подходов нисколько не противоречит научной методологии, если исследователь вооружен знанием и искусством применения основных принципов эстетики. Того, кто не владеет этим, не спасет от вулгаризации никакой порядок рассмотрения идейно-образного единства.

Итак, нельзя считать основательными суждения о принципиальной невозможности или нецелесообразности аналитического изучения целостности, синтетичности художественного образа. Ничто, не исключая даже самой художественной интуиции, никакое единство, никакая синтетичность, сложность явлений не противопоставлены научному исследованию. И чем сложнее, чем синтетичнее познаваемое явление, тем обоснованнее право науки вмешиваться в него всеми присущими ей способами исследования и, в частности, прибегать к абстрагированию отдельных сторон целого, расчленению его на части в процессе познания с той целью, чтобы в результате познания исходное, чувственно воспринимаемое конкретное предстало также и как научно осмысленное конкретное. Речь, следовательно, может идти не об отказе от аналитического изучения сложных художественных единств, а лишь о выработке более строгих, более точных принципов и приемов такого изучения, о их согласованности со спецификой художественного творчества. Дело это, конечно, чрезвычайно сложное, и именно поэтому особенно важны методологические поиски в области изучения единства формы и содержания произведения.

Одна из важнейших и сложнейших задач литературоведческой методологии состоит именно в том, чтобы, руководствуясь принципом единственности формы и содержания, находить пути и способы анализа, расчленения художественных единств и их последующего синтеза и тем самым постигать законы строения целого, представлять это целое как осознанное единство. Без расчленения целого на части, без рассмотрения художественных явлений в системе логических понятий, без анализа и синтеза наука о литературе не может успешно решать свои задачи.

VI.

О принципе научного историзма

1 Принципу марксистского историзма советское литературоведение обязано своими лучшими достижениями в исследовании закономерностей развития русской и иноязычной литературы на всех этапах ее существования — от древности и до наших дней. Бесспорны и значительны заслуги наших литературоведов в раскрытии глубоких закономерных связей художественной литературы, критики, публицистики с судьбами народных масс, историей освободительного движения и развитием общественной мысли. В изучении наследия Пушкина и Гоголя, деятелей декабристского движения и революционной демократии, Тургенева и Толстого, Чехова и Горького, Маяковского и Шолохова, других русских писателей и писателей народов СССР, выдающихся представителей литературы зарубежных стран Запада и Востока, — на всем широком фронте конкретных историко-литературных исследований утвердился принцип научного историзма. Это можно было бы проследить и в научных биографиях многих советских литературоведов старшего поколения, которые начинали свою деятельность в духе традиций вульгарного социологизма или формализма и затем стали видными представителями марксистской литературоведческой мысли.

Что следует понимать под историзмом литературоведческого исследования?

Это прежде всего, конечно, конкретность рассмотрения изучаемых литературных явле-

ний как в их внутренних связях и взаимоотношениях друг с другом, так и в их обусловленности всеми фактами данного конкретно-исторического момента. Научный историзм, следовательно, предполагает всесторонний учет фактов и обстоятельств, в которых изучаемое явление возникло, развивалось, испытывая их воздействие и в свою очередь воздействуя на них, и соблюдение хронологической последовательности в научном освещении этих фактов. Однако было бы неправильным ставить осуществление принципа научного историзма в зависимость только от обилия привлеченных фактов и соблюдения хронологической точности в их освещении.

Сами по себе эти требования еще не являются окончательными показателями подлинно научного историзма; они могут оказаться даже в противоречии с ним, когда выполняются только формально и в отрыве от других, не менее важных требований. И хронологизм, доведенный до педантизма, и бессистемное накопление фактов в историко-литературных и теоретико-литературных исследованиях не достигают научной цели.

Каждая конкретная историческая ситуация обнимает множество разнообразных явлений — больших и малых, типичных и нетипичных, реакционных и прогрессивных, отмирающих и зарождающихся и т. д. Все это находится в сложном и противоречивом взаимодействии, и все это — даже при известной опоре на факты данного времени, отбираемые с предвзятой тенденциозностью или объективистской неразборчивостью, — таит в себе возможность ошибочного возведения «чисто временных условий данной исторической ситуации в общий закон»,¹ возможность архаизации или модернизации, или же того исторического натурализма, который сохраняет лишь эмпирическую верность исторической действительности.

Дело заключается, следовательно, не только в том, с какой полнотой привлекаются факты, но еще и в том, какие факты, как и с каких мировоззренческих позиций они отбираются, в свете каких общих концепций исторического развития они интерпретируются, чему они подчинены в исследовании.

Известно, что в прошлом историко-культурная школа в литературоведении отличалась богатством привлекаемого эмпирического материала из разных областей истории. Эта школа ставила себе целью воссоздание общей истории культуры и описание литературных явлений подчиняла этой цели на правах фактического свидетельства. Такая направленность исследований сыграла свою положительную роль как противовес филологической, сравнительно-исторической или психологической школам, склонявшимся к большей или меньшей изоляции историко-литературного процесса от других сторон общественно-исторического движения. Но соб-

¹ В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 4, стр. 210.

ственно изучение художественной литературы — в ее специфике и в присущей ей важной общественной роли — утрачивало в трудах представителей историко-культурной школы свое самостоятельное значение, растворялось в общей истории. С другой стороны, отсутствие научных представлений об объективных закономерностях исторического развития вообще и развития художественной литературы в частности приводило сторонников историко-культурной школы к эклектическому накоплению исторических материалов. Это была, так сказать, история литературы без историзма.

Марксизм, открывший основные законы общественного развития, вывел связавшие с ним свою судьбу исторические науки, в том числе и науку о литературе, из эмпирического плена, освободил их из-под зависимости от идеалистических взглядов на историю. Это было решающим приобретением в области научного исторического мышления. Принцип марксистского историзма в науке, указывая истинный путь к истине, не только не ограничивает ни в чем свободу действий исследователя на этом трудном пути, а, напротив, требует от него много творческой инициативы.

Классики марксистской мысли постоянно подчеркивали, что общие положения исторического материализма должны служить лишь руководящей нитью при осуществлении конкретных исторических исследований. «Один и тот же экономический базис — один и тот же со стороны главных условий — благодаря бесконечно различным эмпирическим обстоятельствам, естественным условиям, расовым отношениям, действующим извне историческим влияниям и т. д. — может обнаруживать в своем проявлении бесконечные вариации и градации, которые возможно понять лишь при помощи анализа этих эмпирически данных обстоятельств».² Когда правильными общими положениями начинают пользоваться как отмычкой, механически прилагают их ко всем случаям, они превращаются в свою противоположность, «ибо всякое общее историческое соображение, применяемое к отдельному случаю без особого разбора условий именно данного случая, становится фразой».³ Поэтому Ленин называл сутью, живой душой марксизма «конкретный анализ конкретной ситуации».⁴ «Весь дух марксизма, вся его система требует, чтобы каждое положение рассматривать лишь (α) исторически; (β) лишь в связи с другими; (γ) лишь в связи с конкретным опытом истории».⁵

Отдельные факты, взятые вне связи с другими, не решают дела при изучении сложных, разнообразных, противоречивых явлений исторического процесса; «можно всегда найти примеры для подтверждения противоположных взглядов. Здесь требуется

■
² К. Маркс. Капитал, т. III, Госполитиздат, 1950, стр. 804.

³ В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 35, стр. 373.

⁴ Там же, т. 41, стр. 136.

⁵ Там же, т. 49, стр. 329.

в первую голову и больше, чем где бы то ни было, изображение процесса в целом, учет всех тенденций и определение их равнодействующей или их суммы, их результата».⁶ «Факты, если взять их в их целом, в их связи, не только „упрямая“, но и безусловно доказательная вещь. Фактики, если они берутся вне целого, вне связи, если они отрывочны и произвольны, являются именно только игрушкой или кое-чем еще похуже».⁷

«Самое надежное в вопросе общественной науки и необходимое для того, чтобы действительно приобрести навык подходить правильно к этому вопросу и не дать затеряться в массе мелочей или громадном разнообразии борющихся мнений, — самое важное, чтобы подойти к этому вопросу с точки зрения научной, это — не забывать основной исторической связи, смотреть на каждый вопрос с точки зрения того, как известное явление в истории возникло, какие главные этапы в своем развитии это явление проходило, и с точки зрения этого его развития смотреть, чем данная вещь стала теперь».⁸ Напоминаем это широко известное суждение В. И. Ленина не только потому, что оно является принципиально важным для нашей темы, но также и для того, чтобы обратить внимание на те, по нашему мнению, не вполне правильные выводы, которые иногда делаются на основании этого суждения. Не находим удачным, в частности, следующее истолкование ленинской мысли: «В. И. Ленин указывал, что понять какое-либо явление — это значит выяснить, как оно возникло, какие этапы в своем развитии прошло и чем оно в настоящее время стало. Поэтому Маркс, Энгельс и Ленин всегда уделяли такое внимание первобытной истории. То обстоятельство, что марксистскому исследователю при анализе любого вопроса приходится начинать ab ovo, пугает дилетантов, которые не умеют исследовать явление во всем его историческом развитии. Марксистское же понимание требует историзма и оказывается поэтому несравненно более трудным пониманием, чем какое-либо другое».⁹

Неудачным здесь является взваливание совокупной задачи марксистской исторической науки на плечи каждого отдельного исследователя, совершенно для него непосильной. Ведь, как справедливо писал Энгельс, для того чтобы проследить во всей последовательности путь диалектического развития только одного явления, не хватит целой человеческой жизни. Авторы, конечно, не замечая того, своей неосмотрительной формулировкой ориентируют именно на осуждаемый ими путь дилетантизма. Деклари-

⁶ Там же, т. 27, стр. 195—196.

⁷ Там же, т. 30, стр. 350.

⁸ Там же, т. 39, стр. 67.

⁹ В. Ж. Келле, М. Я. Ковальзон. К вопросу о классификации общественных наук. В сб.: Методологические вопросы общественных наук. Изд. Московского университета, 1966, стр. 57.

рованная авторами задача (любой вопрос начинать ab ovo) является именно дилетантской, и потому она может испугать вовсе не дилетантов (это люди бесстрашные, всегда готовые к быстрой пробежке по просторам истории от сотворения мира и до наших дней), а только серьезных исследователей. Каждый отдельный вопрос «может решаться в большинстве случаев только по частям, путем ряда исследований».¹⁰ Наука «требует очень значительной специализации от каждого, кто хочет по-настоящему освоиться с какой-либо областью знаний».¹¹

Благодаря преемственности в научном труде, роли предшествующего знания в процессе познания, нет необходимости каждому исследователю и при решении любого вопроса начинать ab ovo. В. И. Ленин, конечно, изучал первобытную историю, но, вопреки утверждению авторов, он специально не занимался ею как исследователь, имея возможность опереться на труды Маркса, Энгельса и других ученых.

Конечно, при исследовании любого вопроса ни для кого не составит большого труда привести беглую энциклопедическую справку о предшественниках, аналогичную той, которой авторы открывают свою статью, перечисляя имена ученых, занимавшихся проблемой классификации наук — Аристотеля, Бэкона, Сен-Симона, Конта, Гегеля и других, но польза от этого невелика, и еще более очевидно, что это ни в малой степени не удовлетворяет декларированному в статье требованию «исследовать явление во всем его историческом развитии».

Не напрасно ли мы придираемся к одному частному суждению? Полагаем, что нет. Это суждение, высказанное в авторитетном издании, может вдохновить молодых исследователей на ту псевдонаучность, которой и без того достаточно. Дело в том, что из принципиально важного положения марксистской методологии о необходимости исследовать каждое явление в процессе его возникновения, развития и упадка порой делаются грубо формальные, буквальные выводы. В литературной науке это выражается в появлении диссертаций, авторы которых без всякой органической необходимости начинают трактовку каждого вопроса «издалека», отправляются не иначе, как от античности — от Гомера, Эсхила, Аристотеля и т. д.

Это, конечно, не историзм, а карикатура на него. Никакой другой функции, кроме демонстрации объемности писаний и эрудиции, такого рода работы не выполняют.

При разработке целого ряда проблем литературовед, оставаясь вполне верным принципу историзма, может отправляться от позднейшего опыта предшественников, продолжая их дело без

¹⁰ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 20, стр. 89.

¹¹ Там же, стр. 92.

попятных движений, идя вперед. Наконец, в зависимости от задач и проблем исследования литературовед в ряде случаев может непосредственно отправляться от явлений искусства в их наиболее развитом виде, концентрирующем в себе результат исторического развития.

Следствием упрощенного понимания «историзированности» литературоведческого исследования является стремление (особенно часто сказывающееся в комментариях к изданиям сочинений писателей) окружать, обрамлять литературный факт возможно большим количеством сведений общеисторического характера.¹²

В такого рода работах текст распадается на две слабо связанные части: общеисторическую и литературоведческую. Первая, располагаясь около литературных фактов, оказывается лишь приложением, исторической прибавкой ко второй, более или менее продолжительным экскурсом в область исторической науки. В подобных случаях исследователь попеременно выступает то историком, то литературоведом; мысль его движется параллельно в двух рядах, раскрытие исторического генезиса литературных явлений уступает место описанию их пространственного и временного соответствия историческим фактам. Гражданская история лишь иллюстрирует здесь историю литературы, а не выступает специфической формой проявления последней. Получается много «истории» в значении фона, аксессуара, иллюстрации, но мало историзма в аналитической трактовке самих литературно-художественных явлений.

Разумеется, было бы неправильным отрицать значение исторических «введений» и «обзоров» в некоторых жанрах исследований, например в больших синтетических курсах истории литературы, хотя и здесь это не должно превращаться в самодовлеющую надстройку.

Историзм литературоведческого исследования заключается не в общеисторических экскурсах, отступлениях, а прежде всего в анализе самих литературных явлений, в раскрытии причинно-следственных внутренних и внешних связей, в конкретно-исторической обусловленности их генезиса и развития.

История литературы, сотрудничая самым тесным образом с исторической наукой и постоянно пользуясь ею как ближайшей вспомогательной дисциплиной, претворяет предмет последней

■

¹² Порой литературоведы по чисто внешней тематической ассоциации углубляются в узко специальные отрасли знания. Например, в работе, посвященной повести Л. Толстого «Холстомер», приводятся пространственные справки из истории коневодства и коннозаводства в России. Сведений этих слишком много для понимания художественного произведения, но их, конечно, слишком мало для понимания специальной отрасли животноводства, и, насколько нам известно, наши зоотехники ими не воспользовались, так как имели возможность получить необходимые сведения из более авторитетных пособий.

в элемент своего собственного предмета, открывает и раскрывает историю в самих литературных фактах — в их содержании и форме; не около них, а в них. Этого рода историзм достигается всего труднее, но он и всего ценнее в литературоведческих исследованиях.

Историзм научного мышления советских литературоведов достаточно ярко проявляется в установлении широких соответствий между литературой и эпохой, ее породившей, в освещении больших исторических этапов, литературных направлений, крупных историко-литературных проблем, творчества выдающихся писателей. Строгость исторического подхода заметно ослабевает по мере того, как исследователь переходит к решению более конкретных проблем (мировоззрения писателя, особенностей художественной формы его произведений, его стиля и т. д.), где требуются более тонкие определения, где одни общие суждения об исторической обусловленности ничего объяснить не могут.

Переход ко все более дробным временным отрезкам исторического процесса — от формации к составляющим ее эпохам, от эпохи к периодам и этапам — открывает взору исследователя все новые и новые вариации и градации проявления общественной жизни и ставит его перед новыми трудностями на пути применения принципа историзма. Причинно-следственные связи становятся неуловимее, требуют все более тонких исследовательских приемов. Так обстоит дело в исторических науках вообще, в науке о литературе в частности. И естественно, например, что советское литературоведение только в последнее время пришло к более конкретной постановке вопроса о типологических разновидностях внутри русского критического реализма.¹³

Точно так же каждое из крупных направлений в русской общественно-политической мысли — славянофильство, западничество, либерализм, революционный демократизм, народничество, — отражавшихся и выражавшихся в литературе и критике, в течение длительного времени изучалось как целое, без необходимой внутренней дифференциации. Революционная демократия, например, выглядела в большинстве литературоведческих работ на одно лицо, а между тем каждый из ее выдающихся представителей был в высокой степени оригинален и придавал свои особые существенные грани передовому течению общественной мысли. Не умаляя, а, напротив, углубляя понимание существенных признаков, объединявших демократических деятелей, наша наука ныне серьезно занялась конкретным изучением живого разнообразия,

■

¹³ См. материалы научной дискуссии: Конференция «Проблемы типологии русского реализма». 10—12 мая 1967. Тезисы докладов и сообщений. Институт мировой литературы АН СССР; А. Гуревич. Проблемы типологии русского реализма (дискуссия в ИМЛИ). «Вопросы литературы», 1967, № 10, стр. 143—152.

заключенного в этом единстве, разборкой непохожих частей целого. И, конечно, не следует думать, что раньше таким более дифференцированным изучением мы недостаточно занимались только по нашему недосмотру или потому, что нам что-то помешало. Если было и это, то все же не оно объясняет ход дела. Чем дальше отстоят от нас те или иные родственные друг другу исторические явления, тем очевиднее выступает общее в них, но тем труднее узнаются их частные особенности. Само научное познание является историческим процессом, имеет свою логику, свои последовательные стадии. «История научного познания — это история выработки истинных знаний, адекватных познаваемым явлениям, а эти знания могут быть получены лишь в строго определенной последовательности. Поэтому история научного познания с необходимостью выступает как закономерный исторический процесс, где каждая последующая ступень с необходимостью предполагает предыдущую и не могла возникнуть раньше ее. Следовательно, этот процесс имеет свою внутреннюю логику, определяемую закономерной связью знаний, которая сама в свою очередь обусловлена познаваемым объектом».¹⁴

Марксистский склад исторического мышления придает нашей литературной науке масштабность, концепционность, общественную и научную значимость, и этим она может по праву гордиться как своим крупнейшим методологическим завоеванием. Вместе с тем можно наблюдать в наших работах более или менее часто встречающиеся — еще не вполне преодоленные старые или же вновь возникающие — погрешности в историческом изучении литературного процесса. На некоторые из них, характерные преимущественно для менее опытной части исследователей, уже было только что указано, хотя и в общей форме.

Но, кроме этого, у нас встречаются и такие погрешности против принципа научного историзма, которые уже не могут быть объяснены только различием в способностях и в уровне профессиональной подготовки исследователей, а указывают на привычный склад мышления. Хотя эти погрешности присущи опять-таки далеко не всем, а только меньшей части многочисленного отряда советских литературоведов, все же они отличаются довольно большой устойчивостью и длительностью; они прижились, приспособились к обстановке, приобрели в советском литературоведении, так сказать, покровительственную окраску. И если у нас, например, уже выработалось достаточно критическое отношение к проявлениям вульгарно-социологического и формалистического подходов, то этого пока нельзя сказать относительно тех ошибочных методологических тенденций, которые мы имеем в виду. Эти от-

¹⁴ В. И. Столяров. Подход к диалектической обработке истории научного познания. В сб.: Проблемы научного метода. Изд. «Наука», М., 1964, стр. 194.

ступления от историзма, отмеченные особыми признаками, пока не имеют своего конкретного наименования, их опасность еще не вполне осознана и не сформулирована, что, конечно, не мешает, а скорее способствует их существованию. Поэтому на них следует особо остановиться.

2 Напомним, что в свое время классикам марксизма приходилось бороться с такими тенденциями в методологии, порой претендовавшими на близость к марксизму, как вульгарно-демократический и априорно-идеологический подход к общественно-историческим явлениям. Ошибками такого рода заметно страдало советское литературоведение в ранний период своего становления, не вполне освободилось оно от них и поныне.

Проявляющиеся в литературоведении элементы вульгарного демократизма заключаются в злоупотреблении идеей народности, в склонности антиисторически рационализировать это понятие, а отсюда и понятие фольклора в его соотношении с литературой.

Народность искусства — высокая идея, богатая в своем содержании и в формах конкретно-исторического и индивидуального проявления, идея, непрерывно развивающаяся как в ходе самостоятельного развития эстетической мысли, так и еще более в связи с социальными сдвигами в обществе. И недаром народность была и остается чрезвычайно важной проблемой идейно-эстетического и социологического изучения художественного творчества.

Однако всякое высокое понятие, когда оно используется преднамеренно тенденциозно или догматически, может служить ложным целям или вести к ошибочным выводам. Так обстоит дело и с принципом народности. Сам народ не остается неизменной категорией во времени. При этом в одно и то же время представители разных социальных и идеологических течений вкладывают в понятия «народ» и «народность» свое особое содержание. «Той или иной связи с народом приходится искать каждой политической партии, даже и крайним правым».¹⁵

В истории русской общественной мысли и литературы народность в трактовке славянофилов, а позднее — некоторых народников, идеализировавших отсталые, патриархальные черты народного быта, приобретала антидемократический смысл.

Но в нашем литературоведении многосложное подвижное понятие народности нередко приобретает неизменное однокачественное содержание, превращается в пустую абстракцию, в стереотипное определение явлений разного характера и значения. Одним

■
¹⁵ В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 24, стр. 18.

словом, этим понятием пользуются всякий раз, когда исследователь не умеет или не желает находить других, более конкретных, более верных и более уместных определений для характеристики достоинств писателя или его произведения.

В прямой связи с антиисторическим толкованием принципа народности стоит идеализация фольклора, чисто априорное признание его художественного приоритета не только на ранних стадиях истории развития литературы, но и на более поздних и даже в наше время. Еще хуже получается, когда высокая оценка фольклора, отвечающая лучшим достижениям непосредственного художественного творчества народа, неукоснительно переносится на каждое отдельное фольклорное произведение. При таком подходе сам факт отнесения произведения к фольклору (будь оно даже псевдофольклорным) автоматически приобретает значение положительной эстетической характеристики.

Исследователи, загипнотизированные традицией фольклоризации литературы как неким безусловным началом творчества, часто обязывают Шолохова, Твардовского или Исаковского приобщаться к идее народности не иначе, как через фольклор, и даже не через сам фольклор, а через фольклоризм Гоголя, Кольцова или Некрасова. Хотя такой глубокий исторический заход вовсе не исключен и играет свою роль, все же не следовало бы забывать, что народность и фольклоризм названных советских писателей были заданы им прежде всего их социальной биографией, тождественной судьбам народным.

Не станем, однако, прибегать к легкой возможности использования примеров из работ, в которых большое слово «народность» употребляется с безответственной расточительностью в качестве бессодержательной похвалы. Лучше сошлемся на случаи менее очевидные, прокрадывающиеся в работы мастеров тонкого литературоведческого анализа. Имеем в виду книгу Г. А. Гуковского «Пушкин и проблемы реалистического стиля», которая заслуженно получила высокую оценку. Исследователь полагает, что у Пушкина «носителем народной стихии мысли, стиля, творчества, а стало быть, и сознания вообще, оказывается современный народ, так называемый „простолюдин“»,¹⁶ и что народность и фольклор, воспринятые поэтом в реальных картинах деревенской современности, имели для Пушкина «значение нормы и критерия и по отношению к культуре и морали русской дворянской интеллигенции».¹⁷

Нельзя признать эти выводы вполне согласными с исторической истиной. Народность Пушкина приобрела в этом истолковании такой характер и такую степень завершенности, какие исторически стали возможны не ранее 60-х годов и проявились, например,

¹⁶ Г. А. Гуковский. Пушкин и проблемы реалистического стиля. Гослитиздат, М., 1957, стр. 161.

¹⁷ Там же, стр. 166.

в поэзии Некрасова. Что же касается Пушкина, то едва ли можно оспаривать идущую еще от Белинского мысль о том, что народность его творчества заключалась прежде всего в верном воспроизведении русского народного характера, олицетворенного в лучших представителях дворянской интеллигенции. Народные черты Пушкин показал не столько в их непосредственном выражении, сколько в моменте их высшего для своего времени духовного развития. Пушкин, так сказать, не «простолюдина» измерял дворянского интеллигента, а в последнем чутко улавливал и предугадывал будущность спящих потенциальных возможностей «простолюдина».

И объясняется это не просто тем, что Пушкин в своем движении к народу «не дотянул» или чего-то не постиг непосредственно в духовном мире «простолюдина». Бедный деревенский «простолюдин», от которого, по мнению исследователя, Пушкин абстрагировал свои нормы и критерии для измерения культуры и морали эпохи, находился еще на таком уровне своего социально-исторического, культурного и духовного развития, что мог дать лишь частичный материал для выработки идейно-нравственных и художественных концепций поэта. Для «норм и критериев» Пушкина было слишком мало того, что шло «снизу». Они создавались на основе всех лучших культурных завоеваний, шедших «сверху».

Народность только в своей основной социально-исторической тенденции становится эстетической категорией высокого положительного значения. Картина сложного и противоречивого проявления народности в искусстве и в науке об искусстве вовсе не исключает случаев, выражающих примитивный и даже консервативный смысл. Поэтому не все то, что идет «снизу», должно обязательно признаваться в качестве прогрессивного элемента художественного развития общества. Принцип народности искусства вполне проявляет все свое значение лишь при условии его согласия с передовыми идеями времени. Как свидетельствует вся история русской литературы, да и не только русской, осознанные народные нормы и критерии художественного мышления вырабатывались не только непосредственно самой народной массой, а при решающей роли тесно с ней связанных образованных представителей общества, творивших в интересах народа, вносящих сознание в народ.

Что же касается априорно-идеологического подхода в исследовании исторических фактов, то довольно многим людям свойственно даже отождествлять его с марксистским. Это, конечно, заблуждение. За разъяснением прибегаем к авторитету Энгельса.

В «Анти-Дюринге» Энгельс дает критику того «старого излюбленного идеологического метода, называемого также априорным, согласно которому свойства какого-либо предмета познаются не путем обнаружения их в самом предмете, а путем логического выведения их из понятия предмета. Сперва из предмета делают себе понятие предмета; затем переворачивают все вверх ногами и превращают отражение предмета, его понятие в мерку для самого предмета.

Теперь уже не понятие должно сообразоваться с предметом, а предмет должен сообразоваться с понятием».¹⁸

Этот априорный метод исследования, конструирующий заранее готовые представления в уме, а затем на основе их реконструирующий предмет исследования, Энгельс называет старым. Однако с проявлениями его все еще приходится встречаться и в советском литературоведении.

Если вульгарный демократизм связан с трактовкой идеи народности, то априорно-идеологический метод может выражаться в использовании любого априорно сконструированного понятия в качестве вневременной меры вещей. Например, исследователь ставит себе целью разоблачить буржуазную легенду о том, что Радищев как революционер был одинок. Эта легенда имеет целью представить первого великого русского революционера в качестве мыслителя, взгляды которого не имели корней в русской действительности XVIII в. Для опровержения этой легенды исследователь заранее выдвигает тезис о том, что Радищев был не единственным революционером своего времени, он имел своих единомышленников.

Начинаются поиски единомышленников. Либерально-просветительские взгляды современников подтягиваются до революционных взглядов Радищева, в свою очередь последние несколько укорачиваются, принижаются. Единомыслие тем легче достигается, что и в воззрениях самого Радищева не все сплошь революционно или не в одинаковой степени революционно. В итоге Радищев — в зависимости от степени настойчивости исканий того или иного исследователя — предстает в более или менее многочисленном кругу своих «революционных» единомышленников.

Итак, буржуазно-либеральная легенда об одиночестве Радищева-революционера опровергнута? Да. Но какой ценой? Ценой построения еще более легендарной концепции либерально-буржуазного характера, путем истолкования революционности как некоего крайне растяжимого и неопределенного понятия.

Радищев в истории развития русской освободительной мысли был первым, кто резко поднялся над горизонтом прогрессивного дворянского либерализма своего времени, и потому он стал для этого времени единственно заслуживающим звания идейного, сознательного революционера. Но революционность Радищева не была только следствием чисто головного усвоения идей французских революционных просветителей XVIII в., не была беспочвенным явлением в России конца XVIII в., как это пытались утверждать некоторые буржуазные либералы, а выростала из глубин русской действительности, давала революционное осмысление и выражение антикрепостническим настроениям крестьянства и оппозиционным настроениям прогрессивной дворянской интеллигенции.

¹⁸ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 20, стр. 97; см. также стр. 630.

Следовательно, в буржуазно-либеральной легенде о Радищеве требовал разоблачения и опровержения тезис не о том, что он был единственным идейным революционером своего времени (таким именно он и был), а о том, что якобы его революционность была беспочвенной.

В работах, исследующих литературу нашего времени, отступления от принципа историзма особенно часто дают о себе знать в попытках сравнительного изучения русской классической и советской литературы, методов критического и социалистического реализма. Нарушение элементарных логических требований конкретного сопоставительного анализа, можно сказать, стало привычным явлением. Вот, например, частные, но типичные в своем роде суждения: «Чернышевский, однако, не мог изобразить народную жизнь в убыстрении ее революционного течения, не мог показать непосредственное вмешательство в нее человека из народа. Это совершил Горький»;¹⁹ «Опыт Горького помог молодому Фадееву смело взяться за проблему, обойденную Толстым и односторонне поставленную писателями-демократами (Решетниковым, Омулевским, Куприным), изображавшими лишь несознательный протест, бунт, бедствия народа, — проблему превращения несознательного участника событий в сознательного революционного борца».²⁰

Погрешность этих формулировок против историзма порождена всем тем же чисто априорным подходом. Представление об опыте Горького и Фадеева в области художественного изображения революционной активности народной массы прикладывается к писателям второй половины XIX в. и констатируется, что последние «не могли» решить эту проблему, «обошли» или «односторонне поставили» ее. Забыто, что время народной революции, выдвинувшей эту проблему, наступило только в XX в. Игнорирование различий в объективных возможностях двух эпох приводит к тому, что исторически обусловленная ограниченность писателей XIX в. трактуется как их субъективная ограниченность.

Достаточно хорошо известно, что социалистический реализм, по сравнению с реализмом критическим, представляет собой новый, более высокий этап в истории литературы. Известно и то, что советская литература, выражающая более высокий исторический этап художественного развития, пока еще не превосходит русскую классическую литературу своими художественными достижениями. А между тем, зная это, мы в конкретных исследованиях, сравнивающих советскую литературу с предшествующей, слишком часто превращаем превосходство нашей эпохи в художественное превосходство нашей литературы, смешивая два понятия: исторический

¹⁹ Я. Эльсберг. О бесспорном и спорном. Изд. «Советский писатель», М., 1959, стр. 55.

²⁰ Социалистический реализм и классическое наследие (проблема характера). Гослитиздат, М., 1960, стр. 75.

этап и уровень художественного развития на этом этапе. Эти два различия (различие в уровнях разных исторических эпох и различие в уровнях развития литературы в каждую отдельно взятую эпоху) не должны быть забываемы. В противном случае неизбежны серьезные недоразумения.

Если вообще в социальной истории «имеются весьма развитые и все-таки исторически менее зрелые общественные формы»,²¹ то, в частности, и истории искусства известны исторически менее зрелые, но художественно более развитые формы, и формы, исторически более зрелые, но художественно менее развитые. На предшествующих стадиях истории человечества были созданы произведения искусства, остающиеся трудно доступным или же вообще недостижимым (например, античный эпос) образцом художественного совершенства. Классицизм и романтизм — исторически менее зрелые формы искусства по сравнению с реализмом, но по уровню своего собственного развития, достигнутому в творчестве Расина и Корнея, Байрона и Шелли, эти формы не уступают развитым формам реализма. Точно так же признание социалистического реализма как исторически более зрелой формы по сравнению с предшествующими (классицизм, романтизм, критический реализм) является характеристикой его места в истории последовательного развития искусства, но не достигнутого им уровня собственного художественного развития.

В том, что исторически более позднее, новое по содержанию и более высокое, прогрессивное по типу может оказаться в сравнении с прежним менее совершенным в художественном отношении — в этом нет ничего необычного, противоречащего идее прогресса в искусстве. Напротив, это вполне естественно. Никто и ничто не рождается взрослым. На резком историческом переломе, у истоков нового этапа, в начале овладения новым социальным содержанием уровень художественности в искусстве, взятом в массе его проявлений, может на более или менее длительное время понижаться. Возможности развития формы отстают от возможности содержания. Прогрессируя в одном отношении, искусство может отставать в другом и даже испытывать невозвратимые утраты в третьем. Прогресс искусства выражается прежде всего в том, что каждая эпоха, наследуя уже созданные ценности, пополняет их своими достижениями. Искусство, независимо от доли, вносимой в него в каждый данный момент, становится богаче. Что же касается суждений о прогрессе в искусстве в целом и в отдельно взятые эпохи только по наличию гениев и шедевров, то они никогда не давали убедительных результатов или же приводили к отрицанию идеи прогресса. Этот критерий, очевидно, становится все менее состоятельным, ибо человечество все больше порывает с тем классовым разделением труда, следствием которого является

²¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 12, стр. 729...

«исключительная концентрация художественного таланта в отдельных индивидах и связанное с этим подавление его в широкой массе».²²

Уровень исторической зрелости общества и литературы в эпоху Шекспира был несравненно ниже уровня современного, но Шекспир остается непревзойденным драматургом. И в дальнейшем каждое новое поколение будет стоять выше предшествующих в художественном развитии потому, что последнее — всегда итог всех предыдущих завоеваний. Но это не значит, что будущие писатели должны быть обязательно как художники выше своих предшественников. «Гордиться прогрессом времени не всегда значит хвалиться собственными заслугами, и быть дальше своих предшественников не всегда значит быть выше, лучше и достойнее их».²³

Пора, однако, подкрепить только что высказанные суждения более конкретными. Обратимся к следующей цитате: «Известно, что и в литературе критического реализма нашел свое художественное воплощение положительный герой эпохи, отразились ведущие вперед силы исторического развития. И все же писателями прошлого еще не были найдены реальные пути для коренной перестройки общества. Лишь литература социалистического реализма знает реальные пути к осуществлению идеала в действительности».²⁴

В этих суждениях историческая логика, если не вполне отсутствует, то во всяком случае проявляется весьма слабо. Поясним. Утверждается, что «писателями прошлого еще не были найдены реальные пути для коренной перестройки общества». Во-первых, почему «не были найдены»? В силу личной слабости писателей или потому, что это не представлялось возможным по условиям русской действительности прошлого столетия? Очевидно, авторы книги согласятся со вторым объяснением, но их формулировка заключает в себе объяснение первое, т. е. ошибочное. А это значит, что и советская литература отличается в этом отношении от старой литературы не тем, что она самостоятельно нашла реальные пути перестройки общества, а тем, что она — литература новой эпохи, открывшей перед всеми, в том числе и перед литературой, пути коренного общественного переустройства. Следовательно, надо было прежде всего говорить о заслугах эпохи, а не просто литературы. Точно так же и ответственность за то, что «не было найдено» в прошлом, должна ложиться не на литературу, а на общее состояние эпохи.

Далее. Если учитывать уровень социально-экономического развития, состояния освободительного народного движения и степень развития освободительной мысли, то едва ли можно согласиться с утверждением, что лишь немногие писатели прошлого понимали

²² Там же, т. 3, стр. 393.

²³ В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. X, стр. 185.

²⁴ История русской советской литературы в трех томах, т. II. Изд. АН СССР, М., 1960, стр. 24.

значение освободительной миссии трудящихся. В границах возможностей своего времени писатели XIX в. успешно справлялись с этой задачей. Более того, собственно писателям и критикам и принадлежала тогда честь быть лучшими выразителями чаяний народных.

Что же касается встречающейся в том же труде ссылки на неспособность старой литературы понять роль рабочего класса, художественно воспроизвести его биографию, то это утверждение лишь увенчивает антиисторичность формулировок, так как предъявляет к старой литературе требования, выдвинутые историей лишь в более позднее время.

Претензии некоторых авторов на роль нянек при истории, склонность их читать ей уроки на тему: «если бы ты вела себя лучше...», поучительные указания покойным писателям на достойные подражания примеры поведения писателей живущих — все это, конечно, вполне современно и даже оригинально. Но так как остается неизвестным способ, который позволял бы передать покойным предкам мудрый опыт процветающих потомков, то поэтому «в действительно научных трудах избегают обыкновенно... догматически-моралистических выражений».²⁵

Вообще говоря, слова: «знает», «нашла», «способна», «могла» — по отношению к советской литературе и те же слова с частицей *не* по отношению к русской классической литературе, кроме путаницы, ничего не порождают, так как предъявляют к литературе такие требования, которые выходят или за пределы ее компетенции («писателями прошлого еще не были найдены реальные пути для коренной перестройки общества»), или за границы возможностей ее исторической эпохи («художественно воспроизвести биографию рабочего класса, исторические этапы его борьбы за свержение эксплуататорского строя»).

Можно сказать, что русская классическая литература превосходно решала присущими ей средствами те задачи, которые перед ней ставила ее эпоха. И более того: классикам русской литературы было присуще широкое понимание своих задач. Русские писатели, не переставая быть первоклассными художниками слова, совмещали с этим постановку и освещение всех крупнейших общественных и умственных проблем своего времени. Их эстетика рука об руку шла с социологией, философией, политикой.

И, конечно, совсем иной вопрос — вопрос о характере основных проблем в нашу эпоху. Эти проблемы выше, сложнее тех, которые волновали XIX в.; выше настолько же, насколько социалистическое общество выше общества буржуазно-дворянского. В связи с этим и наша советская литература по своему социальному типу, по своим историческим задачам, по своему месту в худо-

²⁵ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 20, стр. 93.

жественном развитии человечества составляет новый, более высокий этап в истории литературного развития. Говоря образно, наша эпоха более гениальна. Трактовать более позднюю и исторически более высокую стадию в истории общества как в то время и более высокий уровень собственно литературного развития — это значит смешивать разные понятия. Другими словами, советская литература превосходит классическую литературу по историческому качеству, продиктованному социалистической эпохой, а не по степени собственного своего развития. Превосходство последнего рода — цель, к которой стремится советская литература.

Повторяем. Мысль эта совершенно ясная, общедоступная. И если мы остановились на ней, то исключительно с той целью, чтобы на отдельных примерах показать, как порой происходит смешение разных понятий, свидетельствующее, что критерием историзма мы пользуемся не всегда надлежащим образом.

Вообще в суждениях о своеобразии советской литературы, о сущности метода социалистического реализма был бы более уместен, более убедителен спокойный деловой тон, а не тот возвышенно-патетический, который вошел в привычку. Многократно повторяются восторженные и бесконтрольные фразы о том, что советская литература «отражает все богатство жизни, всю сложность и разнообразие характеров», что она «изображает личность во всем богатстве ее индивидуального мира», что тенденция советского художника «совпадает... с тенденцией исторического развития» и что тут никакого расхождения «нет и не может быть» и т. д. и т. п. Ведь если дело обстоит действительно так, если советская литература достигла высшего предела своих возможностей, то чего еще желать после этой гармонии, к чему стремиться? Никакого свободного пространства для дальнейшего развития не остается.

В потоке шаблонной риторики, громких декларативных фраз, ораторских излишеств порой бесследно тонет живой, реальный, конкретно-исторический рельеф нашей литературы, ее возвышения и впадины, ее блестящие успехи и ее трудные поиски, сопряженные с ошибками. О должном говорится как о сущем, о желаемом как о свершившемся. Не проводится необходимого разграничения между объективными возможностями метода социалистического реализма и степенью их реализации как в литературе, взятой в целом, так и в творчестве отдельных писателей.

Многократно повторяется с теми или иными вариантами формула: «Советские художники исходят из общих политических и философских принципов, борются за единый коммунистический идеал, что не исключает, однако, творческих споров, отражающих специфику индивидуального художнического видения мира». Но разве различие между советскими художниками ограничивается только «спецификой индивидуального художнического видения»? Разве только одно это может служить предметом спора? Да и что же в конце концов означает собою это «индивидуальное видение»,

на которое все чаще начинают уповать некоторые наши эстетики, критики и литературоведы как на единственный признак, отличающий советских писателей друг от друга? Если под этим подразумевается просто индивидуальная складка дарования творящей личности, как это следует из приведенной цитаты, то в таком случае ведь спора-то никакого не может быть. Совершенно очевидно, что «индивидуальное видение» писателя включает, помимо изначально природных предпосылок дарования, также и «благоприобретенные» свойства: личный жизненный опыт, общее культурное развитие, широту общественного кругозора, уровень гражданского сознания и т. д.

Коммунистический идеал — понятие сложное, многостороннее, постоянно развивающееся. Это не плоскость, где все размещенные однозначны по идейному уровню, а огромная интеллектуальная вершина. Успешное восхождение на нее определяется, кроме прочих условий, индивидуальными возможностями и усилиями каждого. Личности, объединяемые коммунистическим идеалом, находятся (и не могут не находиться) в большей или меньшей близости к нему, овладевают им в большей или меньшей степени, проявляют большую или меньшую активность, преданность в служении ему, — одним словом, отличаются разной глубиной социалистической идейности. Все это самым решительным образом влияет на «индивидуальное видение». Объективные возможности, открываемые методом социалистического реализма художественному творчеству, реализуются разными писателями в разной мере не только в силу различной одаренности и профессионального мастерства, но и в силу различной идейно-нравственной готовности к служению идеалу.

Односторонняя констатация в характеристике идейно-нравственных убеждений советских писателей признака «идейной общности» («все смотрят на историю с одних и тех же позиций», «всех объединяет общий подход к простому человеку») без конкретного раскрытия сложного реального содержания этого емкого понятия, сведение индивидуальных различий только к особенностям таланта и профессиональным навыкам — все это является одной из серьезных помех в изучении действительного, живого конкретного единства и конкретного многообразия нашей литературы.

Возможно, что приведенные мною примеры отступления от принципа историзма не всегда свидетельствуют о неправильном понимании вопроса, а часто лишь о неудовлетворительности, неточности формулировок. Пусть будет так. Но в науке очень многое зависит именно от научности формулировок. И, конечно, всем нам, литературоведам, в том числе и тем, кто особенно усердно призывает заимствовать точность у математики, следует прежде всего обратить внимание на необходимость использования тех неограниченных возможностей совершенствования и уточнения литературоведческих понятий, которые заключены в самой науке о литературе.

3 Верность принципу историзма является необходимым условием повышения идеологической роли литературоведения. Марксистское изучение литературы не только не отвергает, но и считает прямо необходимой идеологическую оценку явлений, однако не ранее и не иначе, как представив факты в исторически верном виде. Несогласованность оценочного и исторического подходов, всякого рода попытки усилить идейную актуальность литературоведения в ущерб научности противоречат духу марксизма.

Внимание наших философов начинает все больше привлекать к себе проблема ценности. Она, конечно, не является новой, но в настоящее время выделена в качестве особого, специфического предмета исследования, по-новому формулирована и получила свое собственное наименование. Представители идеалистической философии и эстетики активно и, конечно, в своем духе разрабатывали эту проблему. Под их внушением проблема перешла к нам, может быть, с некоторым опозданием. И, разумеется, мы должны решать ее по-научному, как марксисты. Одной из первых попыток в этом роде является коллективный труд ленинградских философов «Проблема ценности в философии» (1966 г.). В сборнике затрагивается проблема ценности и оценки применительно и к произведениям искусства. По этому аспекту книги выскажем одно критическое замечание. Некоторые авторы сборника, в частности А. Г. Харчев, видят актуальность проблемы ценности для эстетики прежде всего в том, что ею до сего времени мало занимались или же не занимались. Однако нам представляется, что значение научной разработки проблемы ценности и проблемы оценки применительно к области искусства вырастает не потому, что прежде этим мы не занимались. Занимались, пожалуй, достаточно. Но такого впечатления не создается, потому что результаты оказались слабыми, неудовлетворительными или даже отрицательными.

Можно было бы привести немало фактов, относящихся и к прошлому и к нашим дням, субъективистского определения ценности творчества писателей и отдельных произведений, столь же торопливого их возведения на пьедестал, как и сбрасывания с пьедестала. Это свидетельствует о том, что наши представления о ценности и наши оценки, связанные с этими представлениями, еще не имеют достаточно точных объективных критериев, остаются неустойчивыми, неопределенными, субъективными. Научная разработка проблемы ценности невозможна без соблюдения принципа строгой объективности рассмотрения явлений. Вот эта объективная мотивировка критериев оценки не нашла в статьях упомянутого сборника, затрагивающих область художественного творчества, необходимого развития, что и является слабой стороной в целом полезного коллективного труда.

Главная задача настоящей работы заключается в призыве совершенствовать литературоведение как науку, искать пути и способы повышения объективности и точности литературоведческих

исследований, более решительно освобождаться от всех проявлений субъективизма и эклектики. Научность, т. е. правильное теоретическое мышление, невозможна без учености, т. е. без совершенного знания предмета. Это ясно. Но и ученость, эрудиция еще не означают научности. Свидетельств, подтверждающих это, сколько угодно. Правильная методология, разработанная на уровне современного знания, является одним из основных условий, обеспечивающих гармоническое согласие между ученостью и научностью.

Марксистско-ленинская партийность науки об обществе — это один из наших руководящих принципов. Заметная, все еще не до конца преодоленная погрешность в трактовке принципа коммунистической партийности заключается в элементе субъективизма, в отрыве этого понятия от принципа объективности. Между тем объективность и партийность — это две взаимосвязанные, нерасторжимые категории нашего научного мышления. Марксистское учение всеисильно, потому что оно верно, говорил В. И. Ленин. Принципиальное методологическое значение имеет тот факт, что в системе элементов диалектики В. И. Ленин ставит на первое место *объективность рассмотрения* предмета. Партийность марксистской науки отличается от всех разновидностей буржуазной и мелкобуржуазной партийности именно тем прежде всего, что она находится в полном согласии с научной объективностью, что она не мешает, а, напротив, способствует проявлению последней, так как служит научным выражением объективных исторических закономерностей общественного развития. Н. К. Михайловский был по своему партийным человеком, он принадлежал к руководящей группе демократического журнала «Отечественные записки». Но он, как субъективный социолог, разграничивал понятия *правда-истина* и *правда-справедливость*, отдавая предпочтение второй в ущерб первой. Этот порок его субъективно-социологической методологии, остававшийся более или менее терпимым в его публицистических и литературно-критических выступлениях, обнаруживал все свои губительные последствия, как только публицист переходил к трактовке научных теоретических проблем социологии, истории, философии, эстетики, литературы. В противоположность этому наша марксистская партийность органически сочетает правду-истину и правду-справедливость, основывает идейную оценку явлений на объективном познании их сущности.

Узкопрагматические, просветительские писания, искусственно приспособляющие изучаемые факты к «злобе дня», приравнивающие «полезность» к истинности, оказываются бесполезными или даже вредными, так как они пытаются служить высшим интересам современности негодными средствами. Нерасторжимое единство идейности убеждений и научности является принципом марксистской общественной науки.

VII.

Преемственность в развитии литературы как проблема исследования

1 Историческая преемственность — объективная закономерность культурного и, в частности, литературно-художественного развития общества. Правильное научное освещение этой закономерности является необходимым условием для успешного сознательного воздействия на процесс художественного творчества. Важностью проблемы литературной преемственности или, в более употребительной ныне формулировке, проблемы традиций и новаторства объясняется тот факт, что она привлекает к себе большое внимание писателей, критиков, литературоведов.

Проблема наследования прогрессивных и преодоления устаревших традиций остается всегда актуальной и для литературы в целом и для ее отдельных представителей. Для понимания процесса развития литературы важно знать не только то, что она взяла от веков минувших, но и от какого наследства она отказывалась, с чем и почему она в этом наследстве враждовала. Без освоения жизнеспособных и без преодоления обветшалых традиций и замены их новыми, диктуемыми требованиями современности, немислимо само понятие о новом историческом этапе, о поступательном движении, прогрессе.

Отрицание «старины» особенно явственно проявляется в периоды резкого общественного перелома, на переходе к новому этапу развития.

Так, русская литература XVIII в., воспринявшая от литературы древнерусской пафос гражданственности и патриотизма, явилась вместе с тем выразительницей общественной и эстетической мысли нового времени, разрушала некоторые обветшалые старые традиции и в замену их создавала новые, диктуемые требованиями изменившейся жизни, преобразовательными реформами Петра Первого. В частности, в деятельности Ломоносова нашла свое выражение идея солидарности, согласия, преемственности между старой и новой литературой. Но известна также и вторая сторона отношения Ломоносова к традициям древней Руси. С позиций научного мировоззрения своего времени он страстно боролся против церковности, религиозной морали, богословских догм, которые были столь характерны для древнерусской литературы и являлись не только неизбежным, но и необходимым условием развития нашей письменности в средние века. Пафосом борьбы с этими консервативными традициями проникнута философская, природоведческая, антицерковная поэзия Ломоносова. В аналогичной роли преемника и новатора по отношению к веку минувшему выступил в начале XIX столетия Пушкин, а с наступлением нашего века — М. Горький.

Реальное значение унаследованного опыта определяется степенью его соответствия тому, что рождается в литературе под влиянием новых общественных условий. Поэтому в подлинном искусстве и в строгой науке об искусстве не остается места ни для ультралевого радикализма, отвергающего культурные традиции и предлагающего современникам «танцевать от печки», ни для упрямого традиционализма, который принимает и ценит настоящее только в меру его сходства с прошлым и негодует на все, что в творчестве современников является их заслугой, что принадлежит инициативе их времени и их общества. Изменение — не всегда развитие, прогресс; не всякое новое лучше старого. Но, с другой стороны, даже лучшее из старого никогда не в состоянии удовлетворить меняющихся и растущих запросов духовного развития. В отношении к прошлому равно непригодны и нигилистическая формула «только разрыв, вражда», провозглашавшаяся, например, русскими футуристами, пролеткультовцами и сторонниками аналогичных взглядов в других литературах, и эпигонская формула «только приятие, согласие», которой придерживаются противники всего нового. Псевдоноваторство одних и консерватизм других в конечном счете оказываются безнадежным спором с историей: она идет своим чередом, отбрасывая претензии отдельных личностей и групп, пытающихся остановить действие объективного закона исторической преемственности. Действительно плодотворное отношение литературы к прежним художественным традициям включает — в зависимости от характера и достоинства их — согласие и борьбу, сохранение и отрицание, критический отбор и творческое развитие всего ценного с точки зрения эстетических запросов своего времени. Следовательно, и наука о литературе, учитывая разные — и прогрес-

сивные, и консервативные — возможности наследия, не может ограничиваться рассмотрением только одной — позитивной или негативной — стороны освоения предшествующего опыта. Задача состоит в том, чтобы изучать роль традиций, не забывая и их отрицательных последствий.

Общие теоретические и методологические предпосылки остаются принципиально одинаковыми при изучении взаимосвязей и взаимодействия как внутри отдельно взятой национальной литературы, так и между литературами разных национальностей и стран. Национальная или региональная специфика литературной преемственности заключается не в наличии особой, а лишь в своеобразном преломлении общей закономерности, в конкретно-исторических формах ее проявления. Так, например, исторически сложившаяся многосторонняя близость славянских народов, усиленная и обогащенная их дружественным социалистическим сотрудничеством в наше время, стимулирует процесс преемственного развития их литератур, создает благоприятные условия для плодотворных контактов и взаимодействий в области художественной и научной мысли. Этим определяется специфика, особая научная актуальность и место данной проблемы в современных славистических исследованиях.

Появляется все больше работ, посвященных сравнительному изучению литератур, закономерностей их исторического развития, их преемственных связей и взаимных влияний. Нарастает интерес к методологии и методике исследования этих проблем.¹ Оживленный обмен мнениями они вызвали на четвертом, пятом и шестом Международных съездах славистов.² Участники съездов отмечали, что в изучении преемственных связей литератур несомненные достижения соседствуют с нерешенными или весьма разноречиво трактуемыми вопросами, с некоторыми привычными недочетами и погрешностями. Во многих работах методика исследования не вполне соответствует реальной сложности явлений и современной теории вопроса, а последняя в свою очередь нуждается в пересмотре. На это, в частности, обратил внимание участников пятого съезда славистов Ф. Вольман в своем докладе о сравнительно-историческом изучении славянских литератур. Поэтому считаем небесполезным коснуться теневых сторон в работах, освещающих проблему литературной преемственности, и высказать некоторые соображения о дальнейшем совершенствовании научной методики в этой области литературоведения.

■

¹ См.: Взаимосвязи и взаимодействие национальных литератур. Материалы дискуссии. Изд. АН СССР, М., 1961.

² См.: IV Международный съезд славистов. Материалы дискуссии, том первый. Изд. АН СССР, М., 1962; Славянска филология. Материалы от V Международен конгрес на славистите, т. VIII, Изд. на БАН, София, 1966.

2 В характеристике условий, стимулирующих взаимодействие национальных литератур, их интерес друг к другу, внимание обычно фиксируется на признаках близости, сходства, похожести. Не следовало бы, однако, слишком настаивать на этом. У похожих на тебя едва ли есть большой смысл учиться. Более интересно, более полезно (хотя, конечно, и более трудно) учиться у тех, кто превосходит тебя или отличается от тебя. От простого сложения сходных элементов не возникает нового качества. Неподобность, различие элементов взаимодействия — неперемнное условие творческой преемственности.

Г. В. Плеханов утверждал, что «влияние литературы одной страны на литературу другой прямо пропорционально сходству общественных отношений этих стран» и что условием взаимного влияния является «сходство общественного быта».³ Это положение, формулированное как закон, определяет лишь общие условия, облегчающее возможность влияния, но оно не объясняет его результата, который определяется не сходством, а именно различием литератур, испытывающих взаимное влияние.

В художественном творчестве то, что постигается с бóльшим трудом, очень часто оказывается и более плодотворным. На пути взаимообогащения литератур «есть разнообразные преграды. . . Некоторые из этих преград заложены глубоко и ломаются с усилием. Одну из них составляет иноземное слово и связанные с нею формы мысли и словесного искусства, но, чем сильнее различия, тем существеннее задачи их выяснения и конечного преодоления в читательском и исследовательском сознании».⁴ Языковое сходство, являющееся важным элементом сходства общественного быта, несомненно облегчает влияние одной литературы на другую. Труднее осваиваются взаимные влияния литератур, не имеющих близкого сходства в языке. Но само преодоление трудностей языкового барьера имеет свои положительные следствия, невозможные при встречах литератур одноязычных или родственных по языку, сказывается на развитии литературного языка, повышает его возможности, обогащает его изобразительный арсенал. В подтверждение этого можно было бы привести достаточно убедительные факты из истории освоения опыта французской литературы русскими писателями XVIII—начала XIX в.

Ищут в другой литературе и берут из нее прежде всего то, чего нет у себя. Берут чужое, но такое чужое, которое не противоречит собственным потребностям и возможностям, которое, следовательно, может стать своим. «Каждый народ заимствует у другого

■

³ Г. В. Плеханов, Избранные философские произведения в пяти томах, т. I, Госполитиздат, М., 1956, стр. 658.

⁴ М. П. Алексеев, Восприятие иностранных литератур и проблема иноязычия. В кн.: Труды юбилейной научной сессии, Секция филологических наук. Изд. Ленинградск. гос. университета, Л., 1946, стр. 215.

особенно то, что чуждо его собственной национальности, отдавая в обмен другим то, что составляет исключительную собственность его исторической жизни и что чуждо исторической жизни других».⁵

Смысл преемственности, взаимосвязей, духовного взаимообмена заключается не в накоплении однородных элементов, а в стремлении к богатству и разнообразию, к единению творческих достижений, к созданию нового, органически включающего лучшее из того, что уже ранее создано.

Черты сродства, близости, общности, проявляющиеся в языке и национальных особенностях народов разных стран, в их исторических судьбах, в их социальных, политических, идеологических формах общественной жизни,— все это важная предпосылка связей, взаимообмена, контактов, встреч и взаимопомощи. Но на почве этого многостороннего общения возможен, необходим и мыслим лишь обмен разными ценностями. В сродном можно следовать только более развитому. И в литературе не помехой, а стимулом может служить лишь такое сродство, которое является «непохожим сродством», например сродством на разных уровнях развития. В этом случае одна литература стремится достичь уровня другой.

Чем позже возникала и формировалась та или иная национальная литература, чем позже она включалась в общий литературный процесс, тем большее значение приобретал для нее опыт других более развитых инациональных литератур. Благодаря усвоению этого опыта, младшая или задержавшаяся в своем росте литература становилась на путь ускоренного развития. В таком положении находилась, например, русская литература в XVIII и начале XIX в. по отношению к западноевропейским литературам, а украинская и белорусская литературы в XIX в. — по отношению к русской.

Неравномерность литературного развития, вызванная всей совокупностью исторических условий, выдвинула русскую литературу на первое место среди славянских литератур и сделала ее наиболее влиятельной для близких ей по языку и историческим судьбам литератур украинского и белорусского народов.

Влияние более развитой литературы на менее развитую — это наиболее очевидная закономерность в преемственном, поступательном художественном развитии человечества. Но неравномерностью развития не исчерпываются условия межнациональной преемственности литератур. Если бы дело заключалось только в этом, то мыслимо было бы только одностороннее влияние, были бы невозможны или необъяснимы постоянно наблюдающиеся факты взаимосвязей и взаимодействия более развитых литератур с менее развитыми. Принцип сообщающихся сосудов здесь мало что объясняет, так как речь идет не о количественных, а о качественных понятиях.

■

⁵ В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. VII, стр. 45.

Различия между национальными литературами выражаются не только в том, что одна из них оказывается богаче другой, опережает другую. Даже литература, вообще более богатая талантами и достижениями, при общем опережении может в определенные конкретные периоды или в каких-либо отношениях уступать другой. Каждая национальность имеет свои особые сильные черты, стороны, свои достоинства, которыми она обогащает общечеловеческий мир. Своеобразие каждой национальной литературы и своеобразие каждого этапа в историческом развитии литературы открывают возможности для многосторонних и сложных связей и взаимодействий во времени и пространстве. «Национальные литературы живут общей жизнью только потому, что они непохожи одна на другую»; своеобразие одних «стимулирует интерес к ним со стороны других литератур и развивает систему интернациональных связей».⁶

Русская литература XIX в., взятая в целом, опережала украинскую и содействовала ее становлению.⁷ Революционные и демократические традиции русской литературы, в частности, ярко сказались в поэзии Шевченко. Но украинской литературе была изначально присуща особая черта — это ее глубинная связь с богатой народной поэзией. Эта особенность достигла полноты и совершенства в поэзии Шевченко. И он, как поэт истинно народный, народный в многостороннем и высочайшем смысле, стал своего рода образцом и для русской, и для других славянских литератур.⁸ В этом отношении ни один из славянских поэтов его не превзошел. Обозначившийся в русском Кольцове тип поэта, рожденного народной стихией, получил в украинце Шевченко свое высшее осуществление. И потому поэзия Шевченко сразу же вошла — и непосредственно, и благодаря ее проникновенному истолкованию Добролюбовым и Чернышевским — новым животворным элементом в историю русской литературы, стала действенным фактором ее дальнейшего развития.

В прошлом из литератур восточных славян в самых неблагоприятных условиях находилась литература белорусского народа, оставшегося в течение веков в иноземной зависимости. Формирование самостоятельной национальной литературы в Белоруссии отодвинулось к концу XIX в. В короткий период своего запоздалого, но ускоренного развития белорусская литература, испытывая благо-

■

⁶ Б. Г. Реизов. Сравнительное изучение литературы. В сб.: Вопросы методологии литературоведения. Изд. «Наука», М.—Л., 1966, стр. 183.

⁷ См.: Д. В. Чалый. Становление реализма в украинской литературе. Изд. АН УССР, 1958; Н. Е. Крутикова. Русский реализм и становление украинской реалистической прозы. Изд. АН УССР, Киев, 1963.

⁸ См.: О. І. Білецький. Українська література серед інших слов'янських літератур. Вид-во АН УРСР, Київ, 1958; Є. П. Кириллюк. Шевченко і слов'янські народи. Вид-во АН УРСР, Київ, 1958; Ф. Я. Прийма. Шевченко и русская литература XIX века. Изд. АН СССР, М.—Л., 1961.

ворное воздействие развитых сопредельных литератур — русской, украинской, польской, — достигла выдающихся успехов.⁹ За годы советской власти она сделалась одной из крупнейших национальных литератур Советского Союза, выдвинула таких своих народных поэтов (Янко Купала, Якуб Колас), которые заняли место в первом ряду имен многоязычной советской поэзии, стала литературой не только воспринимающей опыт других литератур, а и вносящей свой вклад в общее развитие социалистического реализма.

Если в каждой национальной литературе, независимо от степени ее развития, могут быть особенности, сохраняющие за собой значение непреходящего и неповторимого достоинства, то такого же рода особенности свойственны и литературе на минувших этапах ее исторического развития. Этим и объясняется тот факт, что наряду с последовательной, поступательной преемственностью нередко наблюдается, так сказать, ретроспективная, «возвратная» преемственность, обращение современных художников через голову ближайших поколений непосредственно к наследию отдаленных эпох, воскресшие традиции которых порой оказывали огромное влияние на развитие культуры позднейшего времени. Так было в эпоху Возрождения. Ф. Энгельс писал: «В спасенных при падении Византии рукописях, в вырытых из развалин Рима античных статуях перед изумленным Западом предстал новый мир — греческая древность; перед ее светлыми образами исчезли призраки средневековья; в Италии наступил невиданный расцвет искусства, который явился как бы отблеском классической древности и которого никогда уже больше не удавалось достигнуть. В Италии, Франции, Германии возникла новая, первая современная литература. Англия и Испания пережили вскоре вслед за этим классическую эпоху своей литературы».¹⁰

Разумеется, что вся унаследованная нами художественная культура сохраняет то или иное значение для современности, участвует в духовной жизни общества. Даже те произведения прошлых эпох, которые оказываются эстетически превзойденными, и они, эти «памятники старины», все еще служат нашим познавательно-историческим интересам. Но отношение к наследию имеет и свой особый аспект, связанный с вопросом использования далеких традиций непосредственно для современного художественного творчества. Каково их значение по сравнению с традициями, восходящими к близкому наследию?

■

⁹ См.: М. Г. Ларченко. Становление и развитие реализма в белорусской литературе XIX века. Автореферат докторской диссертации, М., 1955; В. В. Барысенка, В. У. Івашын. Роля рускай класічнай літаратуры ў развіцці рэалізму беларускай літаратуры пачатку XX ст. Выд-ва АН БССР, Мінск, 1963.

¹⁰ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 20, стр. 345—346.

В своем закономерном поступательном движении литература ассимилирует весь предшествующий опыт. Реалистическое искусство нового времени восприняло достижения творческой мысли прошлых эпох. И естественно, что современное общество, решая свои эстетические и художественно-практические задачи, опирается прежде всего на то ближайшее наследие, в котором уже синтезированы результаты более ранних стадий развития. Однако необходимость в том, чтобы «возвращаться» непосредственно и к более отдаленным традициям, не отменяется. Вытекает это не из недоверия к работе, осуществленной закономерным историческим ходом развития человечества, а, напротив, диктуется именно возросшими в процессе этого развития возможностями и потребностями познания прошлого в интересах настоящего и будущего. Как писал А. И. Герцен, «время от времени полезно заглядывать в эти архивы мнимо решенных дел: последовательно оглядываясь, мы смотрим на прошедшее всякий раз иначе; всякий раз разглядываем в нем новую сторону, всякий раз прибавляем к уразумению его весь опыт вновь пройденного пути. Полнее сознавая прошедшее, мы уясняем современное; глубже опускаясь в смысл былого — раскрываем смысл будущего; глядя назад — шагаем вперед; наконец, и для того полезно перетрясти ветошь, чтоб узнать, сколько ее истлело и сколько осталось на костях».¹¹

Понимая преемственность литературного развития как синтез, мы, следовательно, не можем считать его исчерпанным, раз навсегда завершенным даже по отношению к наследию, пришедшему к нам от самых отдаленных эпох. Далекое по времени может быть актуальнее близкого. Великие художественные творения минувших эпох подобны посевам многолетних растений: каждое поколение собирает свою жатву.

Но время властно и над традициями. Одни из них, сыграв свою роль в свое время и в своем месте, отмирают безвозвратно, другие, временно утрачивая свое былое значение, возрождаются вновь при определенных условиях, третьи сохраняют свою непреходящую ценность и постоянно участвуют в общечеловеческом развитии.

Духовные ценности испытываются временем. Большое видится на расстоянии. Взгляд с высоты позднего времени открывает в отдаленных традициях новые ценности и возможности их вхождения в жизнь изменяющегося мира, и новые встречи с ними могут давать новый творческий результат.¹²

¹¹ А. И. Герцен, Собрание сочинений в тридцати томах, т. III, Изд. АН СССР, М., 1954, стр. 24.

¹² См. об этом: А. И. Белецкий. Русская литература и античность. В сб.: Взаимосвязи и взаимодействие национальных литератур. Изд. АН СССР, М., 1961; стр. 174—179; Д. С. Лихачев. Поэтика древнерусской литературы. Изд. «Наука», Л., 1967, стр. 312—370.

Однако возрождение творческого интереса к далекой литературной традиции и его преобладание над интересом к традиции близкой остаются все-таки особыми специфическими явлениями в современном искусстве.

Значение, например, древнерусской литературы как национального культурного достояния не исчезает и не может исчезнуть, но непосредственное влияние древнерусских литературных традиций на новую и новейшую русскую литературу — это величина исторически убывающая. Обращение, например, Льва Толстого или Лескова к жанру «жития», находит свое объяснение в некоторых идейно-нравственных замыслах этих писателей и является не более как фактом их личной писательской биографии, а не свидетельством жизненности житийного жанра в русской литературе XIX в. К древнерусским литературным традициям испытывали влечение некоторые представители ранней советской «орнаментальной» прозы. К этим же традициям склоняло советского поэта Н. Асеева его языковое экспериментаторство. Точно так же непосредственное обращение к традициям классицизма или сентиментализма в наше время может быть обусловлено только индивидуальной творческой биографией того или иного писателя или группы писателей. «Возвраты» к прошлому, непосредственно к традициям минувших литературных направлений мыслимы в наши дни лишь как следствие особых, не общих, а частных причин. Только вот с отношением к романтизму дело, очевидно, обстоит иначе. И это понятно.

Реализм и романтизм в искусстве нового времени — это действительно два великих направления в мировом художественном развитии, по отношению к которым все другие направления представляются более частными, временными, локальными. На пути совместного исторического развития романтизм и реализм переживали и периоды расхождения, столкновения, но все чаще приходили в тесное сближение, взаимодействие. Реализм выражал исторически побеждающую тенденцию, и, став в XIX столетии самым прогрессивным господствующим направлением, он ассимилировал лучшие достижения романтического искусства. С этого времени романтизм, понимаемый в смысле особого эстетического мировоззрения, в качестве целого направления, становится по отношению к реализму в такое же положение, как минувшая стадия исторического развития к последующей.

Но и вплоть до наших дней романтизм живет (конечно, уже не в прошлом своем значении) в искусстве вообще, в том числе в искусстве, связанном с социалистическим движением. В последнем случае он проявляет себя более или менее самостоятельно, обособляясь в романтическое течение, то в виде романтической художественной тональности внутри самого социалистического реализма, который, как это стало почти общепризнанным, органически включает в себя элемент романтики.

Если вообще в мировой литературе борьба между романтизмом и реализмом не исключала их преемственной связи, то в славянских странах связь эта проявлялась более заметно. Романтизм в славянских литературах, при всем своеобразии каждой из них, имел некоторые общие черты. Как более позднее проявление европейского романтизма, он самим временем и тесными отношениями с идеями и настроениями антифеодальной и национально-освободительной борьбы был уже в пору своего возникновения ближе поставлен к реализму, чем романтизм английский и французский.¹³ «Примечательным является тот факт, — справедливо заметил М. Б. Храпченко, — что основоположники новой русской, украинской, польской литературы — Пушкин, Шевченко, Мицкевич — были одновременно и романтиками и реалистами. Переход этих корифеев литературы от романтизма к реализму открывает как различие между этими литературными течениями, так и определенную историческую их преемственность».¹⁴

Характерная вообще для романтизма славянских стран близость к реализму, может быть, наиболее ярко проявилась в русской литературе и в известной мере предопределила здесь как своеобразие перехода к реализму, так и некоторые существенные особенности последнего.

Переход от романтизма к классическому реализму совершился, так сказать, по укороченной дистанции и, несмотря на быстроту ее прохождения, был не только этапом борьбы, «разрыва», «ломки», «преодоления», но и эволюцией, перерастанием одного в другое, процессом преемственного поглощения предшествующего последующим.

Лучшие достижения прогрессивного русского романтизма представлены в раннем творчестве Пушкина и Гоголя, а также в творчестве Лермонтова, не порывавшего вообще с романтизмом. Но в их же творчестве наиболее сильные, жизнеспособные элементы романтизма трансформировались в реализм. Так была основана в русской литературе традиция высокого, идейного реализма, обогащенного приобретениями на кратковременной романтической стадии развития.

Примечательным в истории русской литературы является тот факт, что после Лермонтова и Гоголя, после осуществленной в 1840-х годах Белинским борьбы с эпигонами романтизма проблема романтизма как самостоятельная проблема эстетики, критики, художественного творчества почти сходит со сцены до конца XIX в. Отсутствие непосредственной, явно выраженной

¹³ См.: С. В. Никольский, А. Н. Соколов, Б. Ф. Стахеев. Некоторые особенности романтизма в славянских литературах. Изд. АН СССР, М., 1958.

¹⁴ IV Международный съезд славистов. Материалы дискуссии, т. I, Изд. АН СССР, 1962, стр. 40.

ной заинтересованности русских классиков в романтических традициях объясняется не недооценкой, не простым забвением их, а именно «присутствием» в русской литературе того синтеза романтических и реалистических начал, который был осуществлен и утверждён творчеством Пушкина, Лермонтова, Гоголя и эстетикой Белинского.

В ряде стран по тем или иным причинам романтическое направление в течение длительного времени развивалось параллельно реализму, сосуществовало с ним. Так, например, обстояло дело во Франции, где прогрессивный романтизм служил как бы противовесом рано проявившимся натуралистическим тенденциям.

В противоположность этому русская литература после Гоголя и украинская литература после Шевченко, развивались под знаменем и господствующим влиянием реалистической эстетики. В России, отмечал в свое время И. С. Тургенев, «очень ценят реализм».¹⁵

Реализм Герцена и Тургенева, Достоевского и Толстого, Некрасова и Салтыкова-Щедрина был окрылен высокой идейностью, отменявшей необходимость романтической параллели, «прибавки» или повторного, возвратного обращения к традициям романтизма. По определению Ивана Франко, в произведениях Тургенева «смелые реалистические образы идут рядом с романтическими и идеальными».¹⁶ Эта характеристика в известной мере применима и к другим классикам русского реализма.

Поэтому, между прочим, передовые французские романтики, Жорж Санд и Гюго, пользовались большим признанием среди демократической русской интеллигенции, и произведения их не воспринимались как противоположность высокому, идейному реализму. Поэтому же и авторитет Золя, завоевавшего в России широкую популярность уже первыми своими романами, резко понизился, как только он, Золя, выступил на страницах «Вестника Европы» с теорией натуралистического, «экспериментального» романа.

На переходе к нашему веку, в годы общественного подъема, вызванного приближением первой русской революции, в русской литературе возродились романтические мотивы. Однако и там, где эти мотивы проявились более ярко (Короленко, ранний Горький), они лишь сосуществовали с реализмом, который оставался преобладающей чертой творчества писателей.

Шумно заявившие о себе в русской литературе конца XIX—начала XX в. модернистские течения (символизм, футуризм)

¹⁵ И. С. Тургенев, Письма, т. XII, кн. первая, изд. «Наука», М.—Л., 1966, стр. 244.

¹⁶ Цит. по кн.: М. Пархоменко. Иван Франко и русская литература. Гослитиздат, 1950, стр. 163.

не были в состоянии нарушить непрерывность реалистической традиции. В это время заканчивалась деятельность Толстого и Чехова и начинала разворачиваться деятельность Бунина, Куприна, Серафимовича, Горького и группировавшихся вокруг него других реалистов.

Модернизм не нашел в России широкого признания и не составил особого литературного этапа именно потому, что ему противостояла большая литература, для которой были характерны сильная реалистическая «закваска», непрерывность реалистической традиции, органическая связь с освободительным движением и передовой общественной мыслью.

В этих условиях и сами русские модернистские течения отличались меньшей изолированностью от общественной жизни, чем на Западе; под воздействием революционных событий и реалистического искусства они быстро пришли к своему концу, а крупнейшие поэты, придававшие им вес и значение (Блок, Брюсов, Маяковский), пали с ними.

Советская литература возникла, формировалась и развивается в течение полувека, отправляясь от глубинных основ классического реализма, с его традициями преемственно связаны ее лучшие достижения. Что рецепция форм классического реализма не сводится к повторению и подражанию, что здесь нет и не может быть прямолинейной последовательности, — это само собою разумеется. Процесс творческого освоения предшествующего художественного опыта, заключающего в себе разные — положительные и отрицательные, прогрессивные и реакционные — возможности и тенденции, подчиняется закону единства и борьбы противоположностей, предполагает пересмотр и отбор, наследование и новаторство, связь и разрыв, принятие и отрицание.

Тут мы подходим к современному спору о месте модернизма в преемственном развитии литературы, о роли модернизма и его отдельных представителей в судьбах национальных литератур. Совершенно очевидно, что вопросы эти решаются по-разному для разных стран. Но, думается, возможна и здесь выработка некоторых общих принципиальных положений. Приведем соображения, подсказываемые марксистской методологией и опытом развития литературы социалистического реализма.

Современная марксистская эстетическая мысль развивает единственно верный и плодотворный взгляд на социалистический реализм как на искусство неограниченного многообразия художественных форм и максимального разнообразия индивидуальных стилей, избираемых в согласии с конкретными темами и замыслами художника, его желаниями, вкусами и навыками. Отсюда вытекает, что методу социалистического реализма соответствует широкое понимание литературной преемственности. Его отношение к литературному наследию не исключает использования до-

стижений нереалистических течений, достижений, творчески преобразующихся в реализме и выступающих в нем в новой реалистической функции.

Литературные достоинства произведения не стоят в фатальной зависимости от его идейного содержания. Можно принимать одно, отвергая другое, особенно когда речь идет об отдельных элементах художественной формы, более или менее нейтральных к целому. Можно находить интересным и поучительным мастерство писателя, стиль его произведения, не разделяя идей и общего замысла образца. Одним словом, поэтическому искусству можно учиться и у противников.

По нашему убеждению, этим, однако, вовсе не отменяется вопрос о сравнительной ценности тех или иных художественных традиций, вопрос, который ныне некоторыми не признается существенным или же решается в пользу модернизма.

Социалистический реализм наследует все лучшие традиции классического реализма и прогрессивного романтизма, он утверждает неограниченную свободу творчества форм, но не вообще всяких форм без разбора, а именно тех, которые диктуются его предназначением правдиво, объективно, реалистически показать жизнь во всем многообразии ее проявлений.

Метод социалистического реализма, следовательно, не относится безразлично к тем формам, в которых он реализует себя в художественном произведении. Социалистический реализм потому и называется реализмом, что ему присущи именно реалистические формы.

3 До сих пор мы касались отдельных нерешенных или спорных вопросов, возникающих при изучении преемственных связей национальных литератур, литературных этапов, литературных направлений. В освещении этих проблем большого исторического масштаба все же несомненен значительный прогресс марксистской литературоведческой мысли, порвавшей с методологией традиционного компаративизма. Менее удовлетворительно, на наш взгляд, разрабатываются более частные вопросы литературной преемственности, преемственности, идущей от писателя к писателю, от произведения к произведению. Дело опять-таки не в недостатке работ. Количество их вполне убеждает в огромности усилий, затрачиваемых на изучение творческих связей того или иного писателя с его литературными предшественниками и современниками. Но именно здесь пережитки формалистического понимания художественного творчества и старой компаративистской «теории заимствования», приуроченные в данном случае к объяснению наследования традиций в пределах национальной литературы, сказываются особенно заметно и порожд-

дают явную диспропорцию между объемом усилий и их научной эффективностью.

Охотно согласимся, что работы, компрометирующие важную проблему, не репрезентативны для достигнутого уровня науки. Но уже само их количественное преобладание является таким фактом, к которому было бы неправильно отнестись равнодушно. Многократно повторяющиеся, типичные ошибки свидетельствуют о еще не преодоленном упрощенном понимании сложной проблемы литературных влияний и серьезных недочетах в методах ее исследования. Речь, следовательно, идет хотя и о невольных, быть может, но не случайных промахах отдельных исследователей и вовсе не об оценке того небольшого числа работ, которые привлекаются к рассмотрению. Они приводятся лишь в качестве примеров, иллюстрирующих некоторые, на наш взгляд, ошибочные тенденции и подтверждающих необходимость пересмотра принципов и методики изучения процесса наследования литературных традиций. Соответственно этому в круг обозреваемых литературоведческих работ почти или вовсе не вошли исследования, в которых интересующая нас тема получила более или менее удовлетворительное решение. Преобладание предложенных нами критических суждений над позитивными вызвано также состоянием изучения проблемы. В настоящее время пока еще легче сказать, что и как не следует делать, нежели что и как следует делать.

Сравнительное изучение литературы разных народов и разных эпох, творчества отдельных писателей и литературных произведений, установление соотношений между ними является одним из важнейших методов литературоведческих исследований, необходимых как для более глубокого постижения сущности отдельного факта и его связей с другими, так и для типологических обобщений идейного, проблемно-тематического, жанрового или стилистического характера. В частности, изучение советской литературы в ее соотношениях с русской классической литературой раскрывает закономерности историко-литературной преемственности в художественном развитии общества двух эпох, показывает то, что нас связывает с прошлым, и то, что нас разделяет, позволяет выделить элементы традиции и новаторства в современной литературе. Поэтому не только важно, но и необходимо изучать литературу эпохи социализма на широком историческом фоне.

Взятое в широком плане сравнительно-историческое изучение литературы включает сложный комплекс проблем и предполагает различные аспекты исследования. Так, В. М. Жирмунский устанавливает следующее принципиально важное разграничение задач сравнительных изучений.

«1. Сравнение *историко-генетическое*, рассматривающее сходные явления как результат их родства по происхождению и последующих исторически обусловленных расхождений.

«2. Сравнение историко-типологическое, объясняющее сходство генетически между собою не связанных явлений сходными условиями общественного развития.

«3. Сравнение, устанавливающее международные культурные взаимодействия, „влияния“ или „заимствования“, обусловленные исторической близостью данных народов и предпосылками их общественного развития».¹⁷

Естественно, что в зависимости от конкретного предмета и задач сравнительного изучения изменяются и его методы.¹⁸

А между тем в современных работах нередко приходится наблюдать смешение аспектов и задач сравнительного изучения литератур, забвение различий между типологической общностью и генетическим родством.

Цель типологического изучения заключается в выявлении и научном объяснении тех сходств в разных литературах, в творчестве разных писателей, в разных произведениях, которые являются результатом воздействия относительно сходных, повторяющихся условий жизни на художественное творчество. Типологические сходства служат верными показателями общих закономерностей литературного развития. Высший эффект действия общих закономерностей проявляется в полноте и частоте типологических сходств.

Цель изучения литературных влияний, преемственных литературных связей состоит в раскрытии их творческого результата. Результат этот тем значительнее, чем полнее, совершеннее осуществлено творческое преобразование унаследованного, воспринятого элемента. Высший эффект преемственного развития литературы проявляется не в полноте и частоте сходства последующего с предыдущим, а в их различии. Если при этом сходство позднего с ранним и сохраняется, то сохраняется как нечто общее в разных индивидуальностях, как сходство отдельных аспектов в непохожем целом. Так, по крайней мере, проявляют себя преемственные связи в творчестве больших художников.

Пушкин оказал на Гоголя сильное влияние. «Ничего не предпринимал я без его совета, — признавался Гоголь. — Ни одна строка не писалась без того, чтобы я не воображал его перед

■

¹⁷ В. М. Жирмунский. Эпическое творчество славянских народов и проблемы сравнительного изучения эпоса. В кн.: Исследования по славянскому литературоведению и фольклористике. Изд. АН СССР, М., 1960, стр. 253.

¹⁸ Подробнее о сравнительном изучении литературы и о классификации литературных влияний см. в работах: Взаимосвязи и взаимодействие национальных литератур. Материалы дискуссии. Изд. АН СССР, М., 1961; И. Г. Неупокоева. Проблемы взаимодействия современных литератур. Изд. АН СССР, М., 1963, стр. 210—221; А. С. Кишкин. Заметки об изучении русско-чешских и русско-словацких литературных связей. В кн.: Литература славянских народов, вып. 8, Изд. АН СССР, М., 1964, стр. 85—97

собою».¹⁹ А между тем Гоголь как художник ничем не напоминает Пушкина. «Только тогда можно понять величие Шевченко, — писал Иван Франко, — когда сравним его с его предшественниками и учителями, с польскими и российскими: Мицкевичем, Рылеевым, Пушкиным... он насквозь индивидуален и отличается от них даже там, где учится у них».²⁰ Это же можно было бы сказать вообще о выдающихся художниках и при этом с уместной поправкой: они отличаются от своих учителей именно там, где у них учатся.

Если возникающая помимо всяких литературных влияний типологическая близость писателей характеризует самостоятельную верность каждого из них предмету изображения, велениям жизни, ее законам, то близкое сходство литературного происхождения обычно указывает на незавершенность творческого освоения традиции преемником, на его поработанность образцом. Тем слабее творческая сила автора, чем больше замечается в его произведении чужого, взятого у других, похожего на них.

Итак, близкие аналогии и совпадения, возникающие независимо от литературных влияний, являются безусловными положительными показаниями по отношению к цели типологического изучения литературы. Что же касается аналогий, сближений, тем более совпадений, вызванных литературными влияниями, то было бы ошибочным столь же безусловно доверяться им в суждениях о художественной преемственности, если понимать последнюю как тот синтез унаследованного и новаторского, в котором растворяются следы частных влияний.

Разграничение аналогий с учетом их различного генезиса и роли их в решении разных задач сравнительного изучения является необходимым предварительным условием успешного исследования проблемы литературной преемственности. Разумеется, осуществить это разграничение нелегко, а порой и вообще невозможно, особенно при изучении межнациональных отношений таких родственных по историческим судьбам и находящимся в длительных взаимодействиях литератур, как славянские. Но это как раз и подсказывает необходимость воздерживаться от прямолинейного объяснения литературных «аналогий» чисто литературной «генеалогией». Эта необходимая научная осторожность далеко не всегда соблюдается.

Многие авторы работ, посвященных проблеме классических традиций в современной литературе, односторонне увлекаются выискиванием текстуальных сходств, коллекционированием параллелей, подслушиванием созвучий, выслеживанием подобий,

¹⁹ Н. В. Гоголь, Полное собрание сочинений, т. XI, Изд. АН СССР, 1952, стр. 88.

²⁰ Цит. по кн.: М. Пархоменко. Иван Франко и русская литература, стр. 147.

регистрацией похожих образов, ситуаций, слов, поисками готовых художественных «моделей» для установления литературной генеалогии произведений того или иного писателя. Формулы: как и у Пушкина, как и у Гоголя, как и у Некрасова, как и у Тургенева, как и у Толстого, как и у Чехова и т. д., — обильно и удручающе однообразно повторяются во множестве тех работ, авторы которых поставили себе благородную цель раскрыть идею литературной приемственности.

Открываемые в творчестве сравниваемых писателей, иногда разделенных целыми эпохами, соотношения, параллели, созвучные мотивы, нередко без надлежащего размышления о причинах наблюдаемых явлений и о возможности их независимого происхождения ставятся в генетическую связь, поспешно интерпретируются как проявление прямой зависимости более позднего от более раннего. Увлечение аналогиями, совпадениями (в большинстве случаев лишь кажущимися) приводит к тому, что литературное произведение превращается в сумму персональных влияний, в ряд пестрых наслоений. В результате механического переселения свойств предшественников на последователей получается нивелирующий ряд: у Некрасова как у Пушкина, у Маяковского как у Некрасова, у Исаковского и Твардовского тоже как у Некрасова и т. д. Творческие индивидуальности унифицируются, выравниваются, сглаживаются. Малые становятся похожими на великих, а все великие — друг на друга. Но, как писал Белинский, «творения каждого великого поэта представляют собою совершенно особенный, оригинальный мир, и между Гомером, Шекспиром, Байроном, Сервантесом, Вальтером Скоттом, Гёте и Жорж Сандом общего только то, что все они — великие поэты».²¹

Нет в литературоведении занятий более легких и более бесполезных, чем подозрительное выслеживание похожих или будто бы «похожих» мест, подсказанных будто бы классиками. Например: «Слепцов, как и Гоголь, уделял внимание городскому саду»; «У Слепцова петербургский полицейский „вездесущ“, как у Гоголя»; «Так же, как у Гоголя, в „Уличных сценах“ у Слепцова публика на Невском проспекте сменяется в зависимости от часа дня»,²² — и т. д.

Исследовательские трудности в этих занятиях минимальные. Мысль не испытывает препятствий, сопряженных с проблемой, так как не предполагает их существования. Ведется чисто зрительная работа по выявлению внешних очертаний сходных мест,

²¹ В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. X, Изд. АН СССР, М., стр. 28.

²² Э. Л. Войтоловская. К вопросу о гоголевских традициях в творчестве В. А. Слепцова. «Ученые записки Ленинградского государственного педагогического института им. А. И. Герцена». Кафедра русской литературы, т. 198, 1959, стр. 135, 139, 140.

их подсчету и регистрации, и формулируются выводы ясные и категорические: у Маяковского с Гоголем и Щедриным «сходные, тождественные... образы». Маяковский «несомненно глядел на буржуев-„чистых“ глазами Щедрина», поэт «прямо учится у Щедрина», «подобно Щедрину поэт обнажает пустоту и никчемность некоторых бюрократических учреждений».²³

Здесь, в этих работах, все случаи сходства, имеющие место в произведениях сравниваемых авторов, объявляются результатом воздействия старшего на младшего, воздействия же трактуются обычно как непосредственные, вызванные сознательным, преднамеренным обращением ученика к учителю. Здесь находят мнимое отражение большого писателя в малом и, стремясь на этом шатком основании прославить ученика, проваливают его, невольно превращая в бездумного копииста. Здесь все следы явного подражания, заимствования, цитации воспринимаются как нечто высокое, заслуживающее похвалы и даже восторга.

Одним словом, восхваляется то, что в лучшем случае заслуживает снисхождения (когда речь идет о незрелости, подражательности начинающего писателя) или даже порицания (когда перед нами явный пример литературного эпигонства).

Конечно, всякое бывает на свете. Есть и писатели, которые сочиняют свои книги по книжным источникам, пишут с постоянной оглядкой на модели, пользуются только готовыми, унаследованными формами. К такого рода сочинениям метод выявления заимствований вполне пригоден. Но как произведения их не имеют отношения к искусству, так и изучение их не имеет ничего общего с наукой о литературе. И если по тем или иным причинам приходится писать о специалистах литературного монтажа, то писать надо, не впадая в неуместный здесь риторический пафос, писать только как о печальном явлении, дискредитирующем идею преемственности.

Но в работах, рассматриваемых нами, речь идет, как правило, о крупных советских художниках слова, которые во имя приобщения к классическим традициям совершенно напрасно подвергаются жесточайшему публичному наказанию.

Погоня за аналогиями, обнаружение совпадений, часто имеющих независимое происхождение, открывание литературных источников там, где источником была реальная действительность, и т. д. и т. п. — все это характерно для длинного ряда статей и книг.

Конечно, отводится место и для оговорки относительно необходимости понимать усвоение традиции как процесс «творческой переработки». Но вслед за благонамеренными пожеланиями про-

²³ А. Поликанов. О сатирических традициях Гоголя и Щедрина в творчестве Маяковского. «Ученые записки Шуйского государственного педагогического института», вып. III, 1956, стр. 7, 8, 15, 43.

должается все то же однообразное коллекционирование «текстуальных совпадений».

Степень положительной оценки современного писателя в такого рода работах оказывается в прямой зависимости от количества открываемых в его произведениях мест, напоминающих или якобы напоминающих чем-то творения великих предшественников. Указание на сходство с произведениями классиков становится основной и высшей мерой оценки современных художественных произведений. В связи с этим растет количество литературоведческих стилизаций под прославленные образцы — под творчество Пушкина и Лермонтова, Некрасова и Салтыкова-Щедрина, Толстого и Чехова, Горького и Маяковского и т. д. И сам Маяковский, отличавшийся во всем самобытностью и оригинальностью и всегда страстно воевавший с увлечениями «традиционалистов», во многих работах старательно уподобляется Пушкину или Некрасову.

В «Педагогической поэме» А. С. Макаренко, обособляя частности и произвольно анатомируя произведение, ищут (и, конечно, находят!) традиции Лермонтова, Гоголя, Помяловского, Чехова, Горького, Маяковского, Серафимовича, Фадеева и т. д. Поиски продолжаются и угрожают оригинальному автору полным лишением прав на творческую самостоятельность.

Одному кажется, что Макаренко, советовавший «учиться у Лермонтова», пишет в лермонтовской манере: «... почти не рассказывает — не описывает настроения и переживаний героев, а передает их в действиях и поступках».²⁴ Другому представляется, что Макаренко, «подобно Чехову», отмечает перемену во внешнем облике персонажей.²⁵ При этом и лермонтовская и чеховская манера понимаются весьма произвольно и примитивно. А когда доходят до «гоголевской манеры», то, забывая всех прочих предшественников, превращают Макаренко в раба этой манеры, копниста гоголевских положений, ситуаций, сцен, эпизодов, образов. Вот образцы «гоголевских мест» у Макаренко, открываемых в статье, санкционированной авторитетной маркой Ленинградского государственного университета:

«Празднование дня „первого снопа“ в колонии им. М. Горького напоминает сцену избрания кошевого («Тарас Бульба» Гоголя)».

«Там, где речь идет уже о жизни и борьбе организованного коллектива, о красоте человеческого подвига, начинают ощущаться интонации повести „Тарас Бульба“».

²⁴ Г. С. Макаренко. Работа А. С. Макаренко над созданием «Педагогической поэмы». В кн.: А. С. Макаренко. Статьи. Воспоминания. Неопубликованные произведения. Изд. Львовского государственного университета, 1949, стр. 133.

²⁵ Т. П. Ден. «Педагогическая поэма» А. С. Макаренко. (О некоторых художественных особенностях романа). В кн.: Вопросы советской литературы, т. II, Изд. АН СССР, М.—Л., 1953, стр. 335.

«Следует вспомнить и описание двух гопаков: в „Педагогической поэме“ и в повести Гоголя „Тарас Бульба“. В обеих картинах, полных буйной радости, веселья, авторами передается торжество свободного и счастливого человека».

«Эпизодические персонажи „Поэмы“ какими-то отдельными черточками напоминают гоголевских. „Добрая, разговорчивая, и глупая“ экономка чем-то похожа и на Пульхерию Ивановну, и на Коробочку».

«А Верхолюха, провожающая „монологом“ колонистов — „лыцарей“, отобравших у нее самогонный аппарат, при всем отличии от гоголевских персонажей, имеет что-то общее с гоголевской Хиврей, также провожающей задорной руганью озорного парубка, которому так приглянулась Параська».

«Даже в одном из центральных героев „Поэмы“ Калине Ивановиче есть что-то от гоголевских старичков типа Рудого Панько».²⁶

В таком роде построена вся статья, автору которой всегда кажется, что персонажи Макаренко совершают поступки, характеризуют себя, ссорятся у нее самогонный аппарат, при всем отличии от гоголевских персонажей, имеет что-то общее с гоголевской Хиврей, также провожающей задорной руганью озорного парубка, которому так приглянулась Параська». Автор статьи не дает и даже не пытается дать себе отчет в том, чем же конкретно напоминает Макаренко Гоголя, какими причинами это вызвано и так ли уж часто напоминает первый второго: он просто регистрирует свои личные ощущения, превращая их в аргумент плодотворного воздействия Гоголя на Макаренко.

Зависимость Макаренко от Гоголя усматривается не только в отдельных эпизодах и образах, но и во всем внутреннем облике писателя. Элементы юмора и сатиры в произведениях Макаренко генетически связываются с гоголевскими произведениями. «Таким образом, — заключает автор, — в стиле „Поэмы“ читатель улавливает и гоголевский лиризм, и патетику, и сатиру».²⁷ Так выходит, что Макаренко во всем подражал Гоголю: и в частностях, и в общем строе своего произведения, и даже в том, в чем живая личность всегда удерживает за собой права на самостоятельность, — в своем эмоциональном настроении. Вопреки желанию автора объективно получилась самая несправедливая и унижительная критика. К счастью, она ввиду своей несостоятельности не может повредить авторитету оригинального писателя и остается лишь одним из примеров вольного фантазирования на тему о традициях.

Иногда в увлечении поисками литературных влияний воздействию традиции приписывают такие свойства писателя, которые ей в сущности неподвластны. Так, например, генезис юмора

²⁶ Н. А. Морозова. Из наблюдений над стилем «Педагогической поэмы» (Макаренко и Гоголь). «Ученые записки Ленинградского государственного университета», № 230, сер. филолог. наук, вып. 32, 1957, стр. 221, 222, 223, 224 (курсив мой. — А. Б.).

²⁷ Там же, стр. 226.

в творчестве советских писателей нередко объясняют влиянием Гоголя, Щедрина или Чехова. Такое заключение по своей абсурдности равносильно утверждению, что художественный талант можно заимствовать из чужих рук. Художественный юмор — свойство дарования. Возможно стимулирование юмористического таланта соответствующими литературными образцами, возможно заимствование отдельных комических приемов, но если способность к юмору не заключена в собственном даровании писателя, то никакие литературные прививки не помогут.

Сама методика выявления «похожих» мест для сближения последователей с предшественниками страдает то буквализмом, то абстрактностью аналогий.

И такова уж логика дурной «традиции» увлечения формальными аналогиями в поисках классических традиций, что даже содержательные работы нередко бывают испорчены буквализмом, все той же страстью искать похожие фразы и одинаковые слова. Читаем: «Чеховская концовка в „Дуэли“ — „Стал накрапывать дождь“ — точно воспроизводит фразу Л. Толстого из восьмой главы „Холстомера“. Видимо, отдельные особенности „Холстомера“, в том числе и лаконично-выразительное „Стал накрапывать дождь“, хорошо запомнились и хранились в тайниках творческой памяти писателя. А когда Чехов писал финал „Дуэли“, то близкая ему по лаконизму и художественной функции толстовская фраза всплыла в сходной психологической ситуации как неосознанная реминисценция».²⁸

Толстовская ли эта фраза, побудившая автора к столь глубокому размышлению? Есть ли в ней вообще что-либо специфическое для характеристики творческой индивидуальности какого-либо писателя? Утверждаем: ровно ничего. Возьмите современные словари литературного языка и там вы найдете примеры употребления данного выражения многими писателями, начиная с Пушкина.²⁹ Загляните в словарь 1814 г. и опять вы встретите указание на это выражение.³⁰ Оно общеупотребительно, оно общерусское, так как служит элементарным, естественным определением вполне конкретного явления.

Философия вокруг фразы «стал накрапывать дождь» в работе автора, зарекомендовавшего себя исследованиями о Чехове, оказалась нам первоначально забавной шуткой, высказанной для последующего ее разоблачения. Однако автор остается серьезным

■

²⁸ Л. Громов. Чехов и его великие предшественники. В кн.: Великий художник. Сборник статей. Ростовск. книжн. изд., 1959, стр. 82 (курсив мой, — А. Б.).

²⁹ Толковый словарь русского языка, под ред. Д. Н. Ушакова, т. II, М., 1938, стр. 371; Словарь современного русского литературного языка, т. 7, Изд. АН СССР, М.—Л., 1958, стр. 280—281.

³⁰ Словарь Академии Российской по азбучному порядку расположенный, часть III, СПб., 1814, стр. 1103.

и в дальнейшем утверждает, что выражение «стоял, как вкопанный» в рассказе Чехова «На пути» является «гоголевским сравнением», заимствованным из рассказа «Ночь перед рождеством», где «как вкопанный, стоял кузнец на одном месте». И, разумеется, усвоенная исследователем логика обязала его признать, что встречающиеся у Чехова слова «скучно и грустно» внушены лермонтовским стихотворением «И скучно, и грустно».³¹

И, конечно, в исследованиях подобного рода круг совпадений оказывается тем шире, а обнаружение их достигается тем легче, чем элементарнее те частицы формы и содержания, которые извлекаются из сравниваемых произведений. Но это мнимый успех. Он предопределен порочной методикой анализа. Любые два произведения, в целом не похожие одно на другое, можно превратить в сумму похожих частных. Анатомизация целого, дробность деления, доведенная до размеров отдельных фраз и слов, нейтральных по отношению к целому и не заключающих в себе решительно ничего специфического для характеристики творческой индивидуальности какого-либо писателя, не приближает, а отдаляет исследователя от понимания подлинных результатов влияния. По справедливому замечанию В. А. Архипова, «чем мельче дробилось целое, тем шире становился круг подобия, тем большую „убедительность“ приобретала теория влияния и заимствования... Здесь погибало все живое, неповторимое, уничтожалось особенное, конкретное».³² Методика погружения в микроскопические детали ради поисков жслаемого сходства ничего не сулит, кроме обманчивых перспектив. Сложные влияния неуловимы в простейших формах, и чем они сложнее, тем бесплоднее поиски, идущие в этом направлении.

Изучая наследование литературных традиций, мы прежде всего стремимся разгадать непреходящее значение высших образцов. И это не напрасно. Может быть, нигде не велика так роль выдающейся личности, как именно в области художественного творчества. Но эта роль неподвластна дробным эмпирическим наблюдениям. Влияние Пушкина на русскую литературу или Шевченко на украинскую, или Янки Купалы на белорусскую не может быть измерено путем накопления видимых фактов их воздействия на последователей. Это только часть дела, и притом часть, не самая существенная. Любой перечень следов влияния лишь в малой степени характеризует их значение для литературы своего и последующего времени. Более важно уяснить, что каждый из этих поэтов показал меру художественных возможностей своего народа, резко повысил уровень национальной эстетической мысли и тем самым оказал общее воздействие на весь ход дальнейшего литера-

■
³¹ Л. Громов. Чехов и его великие предшественники, стр. 89, 95.

³² Вл. Архипов. М. Ю. Лермонтов. Поэзия познания и действия. Изд. «Московский рабочий», 1965, стр. 186.

турного развития, а тем самым и на отдельные творческие индивидуальности.

Приходится нередко встречаться и с такими работами, которые грешат уже не буквализмом аналогий, а бездоказательными сближениями писателей на основании весьма общих признаков, не дающих сколько-нибудь определенного представления о соотносительности творческих индивидуальностей. Для иллюстрации этого приема обратимся снова к работам о Чехове, имеющим на этот раз своей задачей изучение его влияния на советских писателей. Вот, например, статья, автор которой усердно возводит к «Степи» Чехова все те произведения советских писателей, заглавия или содержания которых касаются степи, хотя художник, изображающий степь, может стоять дальше от Чехова, нежели художник, описывающий, например, море. Внешнее сходство темы в произведениях двух писателей ничего не говорит в пользу художественной преемственности.

В статье также утверждается, что «Павленко вслед за Чеховым заботится о том, чтобы были переданы особенности индивидуального восприятия ребенка», что «Павленко близок к Чехову и своей любовью к детям», что «по-чеховски тепло, с мягкой улыбкой взрослого человека смотрит Павленко на своих маленьких героев в повести „Степное солнце“, в романе „Счастье“, в последнем рассказе „Дети Кореи“, в статье „Дети и мы“».³³

Таким образом, любовь к детям, свойственная всем нормальным людям, и элементарная обязанность художника слова, изображающего детей, верно передавать их возрастные особенности объявляются единоличным свойством Чехова, и ставится под сомнение способность Павленко самостоятельно, без помощи Чехова, возвыситься до общечеловеческого чувства любви к детям.

Далее мы узнаем, что Павленко применял «чеховский принцип создания разнообразного эмоционально окрашенного пейзажа», «приводил пейзаж в соответствие с характерами героев, их переживаниями, настроениями, подчинял центральной идее произведения».³⁴ Другой автор в свою очередь полагает, что чеховская традиция в изображении природы, воспринятая, по его мнению, «большинством советских писателей-рассказчиков», состоит в использовании пейзажа как средства психологической характеристики персонажа.³⁵ Как видим, под чеховским принципом изображения природы авторы этих статей подразумевают то, что вообще характерно для пейзажа в реалистическом произведении и что вообще

³³ М. Л. Семанова. К вопросу о традициях А. П. Чехова в современной прозе. В кн.: Вопросы советской литературы, т. III. Изд. АН СССР, М.—Л., 1956, стр. 275—276.

³⁴ Там же, стр. 275.

³⁵ А. Б. Огнев. О традициях А. П. Чехова в творчестве Сергея Антонова. В кн.: А. П. Чехов. Материалы научной конференции, посвященной 100-летию со дня рождения писателя. Кустанай, 1960, стр. 151.

доступно писателю, хоть сколько-нибудь оправдывающему свое назначение.

Мы вовсе не отрицаем зависимости П. Павленко или К. Паустовского, или С. Антонова от чеховской традиции (такую зависимость признавали и сами эти писатели), а лишь возражаем против тех приемов, которыми пользуются исследователи. В слишком абстрактно сформулированных «чеховских» принципах (любовь к детям, соответствие пейзажа переживаниям героев и пр.) нет ничего собственно чеховского.

Обращает на себя внимание также стремление найти в изучаемом произведении множество персонально выраженных разрозненных влияний, окружить писателя возможно большим числом учителей, выделив каждому из них свое особое место в произведении ученика.

Вот один пример из множества такого рода разысканий. Автор статьи усердно ищет — и, конечно, находит — следы влияния многих русских классиков в повести болгарского писателя Елина Пелина «Гераковы». В этой повести будто бы «явственно ощущается близость Елина Пелина к творчеству Л. Н. Толстого». В некоторых отношениях Елин Пелин «явно следует Салтыкову-Щедрину», также «явно чувствуется близость творческих принципов Елина Пелина и Чехова, ощущается близость их лучших произведений — повести „Гераковы“ и повести „В овраге“». Разумеется, не забыто и благотворное воздействие М. Горького на творчество Елина Пелина.³⁶ Если бы все это эклектичное смешение «явно ощущаемых» следов влияния столь разнородных художников было не мнимым, а действительным, то не могло бы быть и речи о «Гераковых» как замечательном и оригинальном произведении болгарской литературы.

Нередко бывает так. Один находит в изучаемом произведении прямые отзвуки наследия Пушкина, другой открывает гоголевские места, третий требует не забыть чеховского вклада, четвертый, припоминая, что автор похвалил Лермонтова, прибавляет к списку дольщиков и его, пятый спешит выкроить участок для Горького, шестой негодует, что в распределении площадей забыли Маяковского, и принимает соответственные меры по «устранению упущений». Желание открыть еще одного учителя, продлить список заимодавцев, расчленив текст произведения на куски, написанные будто бы подобно такому-то и такому-то предшественнику, стремление во что бы то ни стало различить в изучаемом произведении раздельные голоса многих и самых разнохарактерных предшественников — все это приводит к тому, что голос самого исследуемого автора исчезает, становится рупором разного

³⁶ Б. А. Шайкевич. Повесть Елина Пелина «Гераковы». «Труды Одесского государственного университета», т. 148, сер. филол. наук, вып. 7, Одесса, 1958, стр. 112—120.

рода литературных реминисценций; творческий процесс уподобляется механическому заимствованию из разного рода источников то образа, то выражения, то сравнения, то просто слова, то пейзажа и т. д.

Иронизируя над теми, кто считает чрезвычайно важным и возможным установить с полной несомненностью источники, которыми мог пользоваться писатель, Гете высказал следующее остроумное суждение: «Это смешно! С таким же основанием можно было бы расспрашивать хорошо упитанного человека о тех быках, овцах и свиньях, которых он съел и которые сделали его сильным».³⁷

Невольно создается впечатление, что некоторые авторы видят идеал исследования в том, чтобы в каждой строке, написанной нашими литературными современниками, найти первоисточник в произведениях великих предшественников. Список учителей растет, на плечи учеников взваливается все более тяжелый груз традиций, и нередко преемники оказываются печальными жертвами непосильной тяжести; исследователи же в своем слепом увлечении не замечают этого и продолжают восхищаться выносливостью избранных ими объектов.

И хотя это усердие литературоведов вдохновляется благородным субъективным побуждением возвысить преемников до уровня предшественников, оно неизбежно приводит к противоположному результату; внушает представление о том, что наследники живут только за счет завещанных отцами капиталов. Похвала превращается в незаслуженное оскорбление, в оскорбление сходством с другими, лишением права на элементарную самостоятельность.

Разумеется, думающий читатель, знающий и любящий советскую литературу, не поддается этим внушениям и найдет бессмысленным толкование сатиры Маяковского как переложение сатир Гоголя, Некрасова, Салтыкова-Щедрина; «Педагогической поэмы» Макаренки — как книги, подсказанной чтением произведений Лермонтова, Гоголя, Чехова. «Тихий Дон» Шолохова он будет по-прежнему воспринимать как замечательное произведение нашей эпохи, пройдя мимо статей, уподобляющих шолоховскую эпопею своду реминисценций из «Тараса Бульбы» Гоголя, «Войны и мира» Толстого, «Матери» Горького, «Чапаева» Фурманова, «Железного потока» Серафимовича³⁸ и т. д.

Сами попытки уловить преемственность традиций по признакам сходства обличают их авторов в упрощенном понимании сущности традиции. Последняя представляется им в виде простой

³⁷ И. П. Эккерман. Разговоры с Гете. Изд. «Academia», М.—Л., 1934, стр. 408.

³⁸ В. Г. Васильев. Художественный метод М. Шолохова в «Тихом Доне». «Ученые записки Магнитогорского государственного педагогического института», вып. VII, 1958, стр. 3—30.

суммы разрозненных индивидуальных традиций — пушкинской, гоголевской, толстовской, чеховской, горьковской и т. д., в виде некоего склада литературного инвентаря, из которого вещи, обозначенные клеймом мастера, выдаются напрокат по требованию пишущих. В действительности же, конечно, образование традиции, ее жизнь — это сложный процесс. Художественные традиции, берущие начало в творчестве отдельных писателей, находятся в постоянном взаимодействии, скрещивании, в процессе обновления и обогащения. Более поздняя традиция включается в более раннюю, преобразуя ее; одновременные элементы традиции взаимопроникают и видоизменяют друг друга в дальнейшем творческом процессе. В результате этого индивидуальные вклады в художественный метод познания действительности опосредствуются в сложном синтезе, образуют единую коллективную традицию, расчленение которой остается всегда более или менее условным и которая приобретает как бы анонимный характер. Читая произведения более ранних писателей, мы неизбежно воспринимаем их через призму впечатлений, полученных от чтения более поздних авторов. Чем продолжительнее время, отделяющее нас от предшественника, тем труднее обозначить, формулировать, выделить в чистом виде его индивидуальную традицию.

Эта синтезирующая работа времени часто забывается, и следствием этого забвения является увлечение персонификацией традиций, приписывание одному предшественнику того, что не составляло его исключительной принадлежности, а было общим достоянием многих литературных деятелей.

Так, например, если заходит речь о традиции в области психологического анализа, то независимо от конкретных форм его проявления у последователя (а эти формы весьма разнообразны) почти непременно избирается в литературные родоначальники мастер изображения «диалектики души» Лев Толстой. Как будто другие классики реализма, каждый из которых обладал высокой психологической культурой и оригинальным методом проникновения в человеческую психику, ничего существенно не оставили в этой области своим литературным наследникам.

Художественный психологизм Толстого хорош не в абсолютном, универсальном значении, а только в связи с теми задачами, которые преследовал писатель, и теми человеческими характерами, которые его преимущественно интересовали. Предполагать, что толстовский психологический метод затмил или отменил методы других классиков, — значит упрощать и унифицировать сложную проблему художественного постижения человеческой психики.

С такой же непродуманной торопливостью лаконизм в обрисовке типов возводится почти обязательно к Чехову, хотя лаконизм письма был характерен не только для него, но, например, едва ли в меньшей степени и для Лермонтова и Тургенева и был вообще одной из примечательных черт русского реализма.

Когда речь заходит о сатирической традиции в творчестве Демьяна Бедного или Маяковского, то присущие вообще сатирической поэтике приемы иронии, комизма, аллегии, фантастики, гиперболы, гротеска, зоологических уподоблений возводятся как к первоисточнику к сатире Гоголя, Салтыкова-Щедрина или Некрасова.³⁹ Поскольку гоголевский, щедринский, некрасовский акценты в данном случае не уточняются, то и генеалогия приемов, прикрепление их к тому или иному предшественнику остаются неубедительными. Вернее сказать, начало этих приемов следует видеть прежде всего в специфике сатиры вообще и в коллективной художественной сатирической традиции.

Относят, например, к определенному предшественнику зооморфические формы в сатире, тогда как это стало общим достоянием жанра, утратившим своего автора.

В «Диалектике природы» Ф. Энгельс говорит: «Дарвин не подозревал, какую горькую сатиру он написал на людей, и в особенности на своих земляков, когда он доказал, что свободная конкуренция, борьба за существование, прославляемая экономистами как величайшее историческое достижение, является нормальным состоянием *мира животных*».⁴⁰ Общественный строй, основанный на принципах индивидуализма и эксплуатации и раздираемый антагонистическими противоречиями, всегда давал сатирикам достаточный повод для изобличающих сопоставлений людей с животными. Закон борьбы за существование, господствующий в зоологическом мире, выступал в данном случае в качестве ядовитой пародии на социальные отношения и моральные принципы, прославляемые идеологами эксплуататорских классов. Естественно поэтому, что одним из самых древних и неумирающих приемов сатирической типизации является комическое уподобление людей животным, использование зоологических образов для осмеяния социальных пороков. Зоологизм — это как бы один из знаков сатирической азбуки, которой пользуются сатирики и баснописцы всех времен и народов. От древнего баснописца Эзопа и до сатириков наших дней прием зоологических уподоблений сохраняет свою силу, остается одним из наиболее действенных орудий обличения. Он нашел свое широкое применение в народных сатирических сказках, в баснях, в сатирических произведениях Свифта, Гоголя, Салтыкова-Щедрина, Гейне, Беранже, Лабуэ, Некрасова и др.

Общеупотребительность этого приема в сатире не может быть объяснена только тем, что в неблагоприятных политических усло-

³⁹ Б. С. Бесчеревных. Сатирические традиции М. Е. Салтыкова-Щедрина в басенном творчестве Демьяна Бедного. «Ученые записки Алыгейского государственного педагогического института», т. I, Майкоп, 1957; А. Поликанов. О сатирических традициях Гоголя и Щедрина в творчестве Маяковского.

⁴⁰ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 20, стр. 359.

виях он служит «эзоповским» прикрытием социальных обличений. При исчезновении этих условий прием продолжает существовать: Демьян Бедный писал, а Сергей Михалков продолжает писать басни, «герои» которых нам знакомы еще по Крылову. И дело тут не просто в устойчивости художественной традиции. Традиция отмирает, если в ней нет больше надобности. Сохранение традиции, когда она признается соответствующей новым задачам искусства, можно объяснить только тем, что для этого есть объективные основания. Точно так же и в повторяемости, преемственности зоологических уподоблений в сатире должно видеть не простое следование некогда установившейся традиции, не проявление «заимствования» или «влияния», а постоянно заново возникающее явление при известной опоре на традицию. Художники воспринимают из опыта предшественников прежде всего то, что соответствует эстетическим задачам нового времени.

Общей почвой, на которой возникают зоологические уподобления, служит главная цель сатиры — показать отрицательные типы в низком и смешном виде. Сравнение их с животными — один из наиболее остроумных приемов в достижении этой цели.

Что касается наделения сатирических персонажей значимыми именами и кличками, то и этот прием изначально принадлежит сатирикам вообще и никому в частности. Все они обычно прибегают к нему, как бы следуя народной поговорке: «по шерсти и кличка». В русской литературе вслед за Фонвизиним, Грибоедовым, Гоголем, постоянно пользовался этим приемом сатирической типизации Салтыков-Щедрин, а затем и другие сатирики вплоть до наших дней. И, конечно, попытки некоторых литературоведов объяснить, например, наименования действующих лиц комедий Маяковского влиянием, идущим от поэмы Некрасова «Современники»,⁴¹ не заключают в себе никакого существенного смысла.

Замечается также, что поиски преемственности традиций в большинстве исследований замыкаются пределами жанра. В прозаике ищут прозаиков, в поэте — поэтов, в драматурге — драматургов, в романисте — романистов, в новеллисте — новеллистов, в сатире — сатириков. Соответственно такому пониманию предполагается, что в «Хождении по мукам» А. Толстого или «Тихом Доне» Шолохова следует искать прежде всего отзвуки «Капитанской дочки» Пушкина, «Тараса Бульбы» Гоголя, «Войны и мира» Толстого. Если же объектом сравнительного изучения являются поэмы Твардовского, то опять-таки дело начинается с выбора соответственной жанровой «модели» в творчестве поэтов-предшественников.

■

⁴¹ См.: В. Ларцев, Р. Шагинян. К вопросу о влиянии традиций Некрасова на творчество Маяковского. «Звезда Востока», Ташкент, 1953, № 7, стр. 106.

Несомненно, что преемственность между писателями, работающими в одном и том же или в родственных жанрах, нагляднее проявляется и удобнее для научных наблюдений. Но несомненно так же, что движение традиции по линии жанра есть лишь одно из проявлений преемственности. Значительно больший интерес и, конечно, большие трудности в изучении преемственности, представляют ее, так сказать, «перекрестные формы»: воздействия прозаика на поэта или поэта на прозаика, романиста на рассказчика или драматурга, рассказчика или драматурга на романиста и т. д. Едва ли будет ошибкой считать, что, например, поэт Пушкин оказал на прозаика Гоголя большее влияние, чем на поэта Некрасова, а Некрасов в свою очередь испытал со стороны Гоголя более сильное воздействие, даже в области художественной формы, нежели со стороны предшествующих или современных ему поэтов.

«На меня, — говорил Шолохов, — влияют все хорошие писатели. Каждый по-своему. Вот, например, Чехов. Казалось бы, что общего между мной и Чеховым? Однако и Чехов влияет».⁴² И только вследствие жанрового понимания преемственности Чехов, не писавший романов и эпопей, остается в тени при изучении художественных предшественников Шолохова. Можно было бы привести множество подобных примеров, свидетельствующих о недостатках применения сравнительного метода в изучении советской литературы.

4 Если в изучении классической традиции наблюдается тенденция окружать советского писателя толпой «учителей», отводя каждому из них свою долю в произведении ученика, то творческое взаимодействие литературных современников трактуется обычно в плане односторонних воздействий, идущих со стороны Горького и Маяковского. В прямую зависимость от первого ставят прозаиков, от второго — поэтов.

В литературе социалистического реализма произведения М. Горького — образец воплощения той подлинной преемственности лучших художественных традиций прошлого, которая, обогащая художника опытом многих предшественников и современников, оставляет его творцом-новатором, свободным хозяином литературных замыслов, внушаемых переживаемой эпохой.

М. Горький оказывал при жизни и продолжает своими произведениями оказывать огромное и разностороннее влияние на современных писателей. Естественно поэтому, что выяснение роли Горького в развитии нашей литературы является одной из самых важных проблем советского литературоведения, и хорошо, что этой

⁴² «Литературная газета», 16 марта 1941 г.

проблеме уделяется большое внимание, что специально ей посвящено немало работ и что ее не минуют все те, кто изучает историю советской литературы в целом или же творчество ее отдельных представителей. Но методология исследования данной проблемы страдает серьезными изъянами.

Исследователи сплошь и рядом лишают младших современников Горького малейшей самостоятельности. Напишут ли они о молодом революционере, сейчас же будет заявлено о влиянии на этот образ образа Павла Власова; покажут ли они мать революционера, сейчас же она окажется в писаниях интерпретаторов вариацией Ниловны; зайдет ли речь об автобиографических произведениях — и в них ищут отражение автобиографической трилогии Горького, и т. д. Все писатели, обращающиеся к фольклору, поступают так будто бы только под воздействием призыва Горького учиться на традициях устно-поэтического творчества народа.

Ищут горьковские «похожие» образы, темы, выражения — и, конечно, находят! Кропотливо подмечают, регистрируют элементарные сходства (чаще всего воображаемые) — и этим удовлетворяются. При этом забывается, что если очень похоже — значит плохо. Между тем сам Горький о своих литературных современниках был иного мнения. Он видел в них много сильных, вполне самостоятельных, оригинальных дарований. Он учился не только у великих предшественников, но и у своих младших современников. Он говорил: учусь «даже у литераторов моложе меня лет на тридцать пять, у тех, которые только что начали работать, чьи дарования еще не в ладах с уменьем, но голоса звучат по-новому сильно и свежо».⁴³

Велика роль выдающейся личности в сфере искусства. И чем крупнее художник слова, тем значительнее его воздействие на других писателей. Но это воздействие не одностороннее. Гении сами вырастают на широком основании жизни, сами испытывают идущее «снизу» влияние массовых общественных сил, в том числе и литературных. И нельзя представлять дело так, что движение опыта, «традиции» идет только в одном направлении, только от великих к малым, ниспадает с горных высот. Массовое литературное движение всегда является необходимой исторической предпосылкой для рождения гениальных писателей. Это нередко забывается, когда речь идет о Горьком. Вместо того чтобы показать гения социалистического реализма как вершину, опирающуюся на широкое основание, как деятеля, окруженного многочисленным племенем писателей, рожденных, как и он, социалистической революцией, нередко показывают его уединенным утесом. Да, влияние Горького на развитие литературы огромно, однако следует искать не только созвучие советских писателей с Горьким,

⁴³ М. Горький, Собрание сочинений в тридцати томах, т. 24, Гослитиздат, М., 1953, стр. 264.

но и созвучие Горького с писателями его времени, раскрывать не только то, что он дал другим, но и что сам как художник получил от других.

В свое время Н. К. Пиксанов справедливо предостерегал: «Не надо гиперболизировать значение Горького. Не надо монополизировать исключительно за ним роль воспитателя национальных литератур».⁴⁴ Это предостерегающее слово и поныне актуально.

В статье «Горьковские традиции (К постановке вопроса)» К. Зелинский предпринял вполне своевременную и во многом ценную попытку критически пересмотреть упрощенный подход к изучению горьковских традиций в литературах народов СССР и внести ясность в методологию этого вопроса. Автор возражает против сведения использования горьковского опыта «к простому перениманию горьковских идей и даже образов, сюжетов и положений»,⁴⁵ против некритического отношения к декларативным высказываниям отдельных писателей братских народов о значении М. Горького для их творчества, призывает не забывать о национальных истоках и национальных традициях творчества того или другого писателя, о примате действительности над литературными влияниями и т. д. Однако когда К. Зелинский переходит от своих верных программных положений к их практическому применению в анализе творчества писателей, он порой сам становится на отвергаемый им же самим путь — путь поисков элементарных фактических подобий или же констатации слишком отвлеченных созвучий, утверждаемое восхождение которых к Горькому не может быть доказано. Приведем некоторые примеры.

Пример первый: сопоставление «Абая» М. Ауэзова и повестей «Детство» и «В людях» М. Горького.

«Подобно тому как Алеша Пешков в семье своего жестокого, деда старика Каширина инстинктивно тянулся к бабушке, которая знала столько народных пословиц и песен и была каким-то живым воплощением и женского добра и народной мудрости, так и мальчик Абай инстинктивно тянется к бабушке Зере и своей матери Улжан в полигамной семье своего сурового и жестокого отца Кунанбая...

«Подобно тому как бабушка в „Детстве“ Горького является носителем народной мудрости, человеколюбия, любви к миру и красоте природы, такой же „большой матерью“, чья жизнь незримо слита с жизнью народа и самой природы, представляется бабушка Зера в романе казахского писателя.

«Подобно тому как в „Детстве“ первые впечатления красоты природы в поездке по Волге сменяются неожиданно мрачными

⁴⁴ Н. К. Пиксанов. Горький и национальные литературы. Гослитиздат, М., 1946, стр. 88.

⁴⁵ К. Зелинский. Литературы народов СССР. Статьи. Гослитиздат, М., 1957, стр. 155 (далее ссылки приводятся в тексте).

впечатлениями, ставящими в тупик Алешу Пешкова (смерть отца, гроб брата на пароходе), так же сменяются впечатления и у юноши Абая. Сначала картины необозримой степи, приближение к родному аулу, ожидание встречи с близкими, и вдруг история с бедняком Кодаром, зверство отца. Подобно тому, как дед Каширин, деспот и самодур, выгоняет Алешу из дому и пускает „в люди“, так и Абай живет в ауле бабушки и матери, каждый день ожидая грозы со стороны такого же деспота и самодура отца, хранителя патриархально-родовых устоев. Можно найти созвучия даже в пробуждении романтической влюбленности обоих юношей. У Алеши — к „фарфоровой закройщице“ Людмиле, у Абая — к Тогжан» (стр. 212, 213—214).

Перерываем выписку, чтобы сказать, что и взаимная привязанность внука и бабушки, и бабушкины сказки, и жестокие отцы или деды, и смена детских впечатлений, и романтическая влюбленность юношей, т. е. абсолютно все содержание наблюденных Зелинским «подобий» не несет в себе ничего специфически ауэзовского или горьковского, все это обыкновенные явления жизни. И если все же Ауэзов для воспроизведения именно этих фактов действительности пользовался горьковскими персонажами, то К. Зелинскому, для того чтобы оставаться последовательным, нужно было бы признать Ауэзова подражателем и не делать такого вывода: «В романе М. Ауэзова нельзя назвать ни одного положения, ни одной сцены, которая была бы непосредственно заимствована или перенесена из произведений Горького» (стр. 214).

Мы убеждены, что этот вывод верен, а список «подобий», будто бы восходящих к Горькому, является искусственным построением.

Пример второй: сопоставление «Воспоминаний» С. Айни с «Детством» и «В людях» М. Горького.

Мальчик Садриддин «сродни Алеше Пешкову из „Детства“. И тетушка Тута, которая рассказывает Садриддину сказки и песни, также неуловимо напоминает нам бабушку из „Детства“. . . На множество фигур, с которыми сталкивается мальчик Садриддин, он смотрит тем же критическим взором, каким герой „Детства“ глядел вокруг себя. . . Садриддин, так же как и Алеша, полон любви к книгам, к поэзии, к песне» (стр. 222—223).

Разумеется, не составляет большого труда находить элементарные аналогии в людях одного возраста, а в их семейно-бытовых отношениях всегда можно открыть что-либо общее, что-то «неуловимо напоминающее», если речь идет о детях, родителях, бабушках и дедушках. Но разумеется также, что все это не имеет отношения к проблеме литературной преемственности.

В исследовании К. Зелинского читатель найдет немало примеров, раскрывающих творческую трансформацию горьковского

элемента в произведениях тех или иных писателей народов СССР. Но тем рельефнее на этом фоне выступают частично нами приведенные случаи поисков внешних «подобий», компрометирующих отправные, программные тезисы исследователя.

При изучении историко-литературной преемственности важно найти не просто отдельные элементы сходства, а то, что в какой-либо мере характеризует общность творческих замыслов, единство или близость идейно-эстетических принципов. Только разобравшись в идейном содержании сравниваемых произведений, изучив их связи с жизнью, мы можем открыть подлинно творческое, а не формальное усвоение художественной традиции.

В исследовании проблемы литературной преемственности основная трудность заключается именно в том, чтобы найти у сравниваемых писателей, иногда во многом очень различных, родственные объекты или аспекты изображения, сходные моменты эстетического отношения к действительности. Метод установления генетической связи последователя с предшественником на основе внешнего сходства в слоге, в образах, в композиции сводит сложную проблему творческого взаимоотношения писателей к подражанию и не дает возможности провести грань между эпигонством и подлинно творческой учейбой.

5 Текстуральные аналогии, образные подобиия, психологические созвучия в художественных произведениях — понятия весьма субъективные, шаткие, открывающие неограниченный простор для фантазии и потому в научном отношении ненадежные.

При богатой эрудиции и развитых ассоциативных способностях можно, например, тянуть преемственные нити от Сервантеса к Твардовскому и усматривать в образе Моргунка из «Страны Муравии» воссоединение черт Дон-Кихота и Санчо Пансы.⁴⁶

Внешних, приблизительных, кажущихся аналогий, понимаемых то слишком абстрактно, расплывчато, то, напротив, буквалистски элементарно, можно найти в любых сопоставленных произведениях, взятых без выбора, сколько угодно. Все зависит от желания искать «анalogии». При этом условии шолоховские героини Аксинья, Дуняшка, Ильинична окажутся похожими на толстовских героинь — Анну Каренину, Наташу Ростову, графиню Ростову;⁴⁷ эпизод казни Подтелкова из «Тихого Дона» может напоминать казнь Тараса Бульбы из произведения Гоголя и суд над Павлом

■

⁴⁶ Я. Эльсберг. Классическое наследство и художественное новаторство литературы социалистического реализма. Гослитиздат, М., 1959, стр. 23—24.

⁴⁷ И. Лежнев. Михаил Шолохов. Изд. «Советский писатель», М., 1948, стр. 420—426.

Власовым из «Матери» Горького;⁴⁸ М. Исаковский — Пушкина, Некрасова и Маяковского, взятых вместе.⁴⁹

Очевидно, что это отыскивание в сравниваемых произведениях слишком общих или, напротив, слишком элементарных сходств ведет литературоведа в область чистых фикций. Но если даже удастся обнаружить не кажущееся только, а более близкое, убедительное сходство, то все же констатация его еще вовсе не доказывает факта генетической зависимости более позднего литературного явления от более раннего. Обнаружением сходства (действительного, а не мнимого) не заканчивается, а лишь начинается сложная аналитическая работа, которая может опровергнуть или подтвердить первоначальные предположения о литературном происхождении сходства.

Чем вызвано сходство? Не объясняется ли оно общностью предмета изображения или идейно-творческих задач сравниваемых писателей, каждый из которых творил вполне самостоятельно, независимо друг от друга? Таков первый и основной вопрос, выяснение которого может сделать все остальные вопросы о природе аналогий излишними или, напротив, необходимыми в плане изучения литературной преемственности.

Даже представители старого академического литературоведения, преувеличивавшие роль заимствований и влияний, проявляли больше, чем многие современные литературоведы, благоразумия, осторожности, критичности в объяснении генезиса частных литературных аналогий, не спешили возводить их к литературным источникам. Уместно напомнить следующие слова, сказанные более 100 лет тому назад: «Чем проще и естественнее мысль или форма, тем труднее доказать, что она занята, тем легче предполагать, что она порождена естественною потребностью».⁵⁰

Очень часто то, что пытаются объяснить исключительно или преимущественно литературной традицией, находит свое действительное объяснение на почве непосредственной жизни. История литературы знает немало независимых совпадений. В одном из своих писем Флобер сообщил о поразившем его сходстве некоторых сцен в «Мадам Бовари» и в тех произведениях Бальзака, с которыми впервые он познакомился позднее. В «Деревенском лекаре» Бальзака он открыл такую же сцену, что и в своем романе: посещение кормилицы. «Те же детали, те же эффекты, тот же замысел; можно было бы подумать, — говорит Флобер, — что я у него списал...

■

⁴⁸ В. Г. Васильев. Художественный метод М. Шолохова в «Тихом Доне», стр. 4, 8.

⁴⁹ В. В. Бузник. Раннее творчество М. Исаковского и традиции русской классической поэзии. В кн.: Вопросы советской литературы, т. III, Изд. АН СССР, М.—Л., 1956, стр. 288—334.

⁵⁰ Акад. И. И. Срезневский. Памятники X века до Владимира святого. В кн.: Исторические чтения о языке и словесности в заседаниях II отделения Академии наук 1854 и 1855 гг. СПб., 1855, стр. 13.

„Луи Ламбер“, как и „Бовари“, начинается с поступления в колледж, есть даже одинаковые выражения». ⁵¹ Причина такого рода совпадений заключается в сходстве изображаемых явлений жизни. «Наверное, — писал Флобер, — моя бедная Бовари в это самое мгновение страдает и плачет в двадцати французских селениях одновременно». ⁵²

Прочитав «Легенду веков» Гюго, Флобер писал: «Я нашел три великопных детали, отнюдь не исторических, которые имеются в „Саламбо“. Придется их убрать, иначе начнут кричать о плагиате. Ведь бедняки всегда воруют!». ⁵³

В 1936 г. профессор Софийского государственного университета П. М. Бицилли опубликовал статью «Заметки о Толстом. Бунин и Толстой», в которой указал на ряд совпадений между «Дьяволом» Толстого и «Митиной любовью» Бунина. Последний отвечал автору статьи: «Дорогой Петр Михайлович, а я „Дьявола“ как раз и не читал никогда — это очень странно для такого поклонника Толстого, как я, но именно так. . . Так что те строки из „Дьявола“, что действительно так похожи на строки о свидании Мити с Аленкой в „Митиной любви“, я впервые в жизни прочел только в *Вашей статье*. Как же объяснить это удивительное сходство? Очень просто, конечно: вся деревенская, усадебная жизнь наших мест (а мы ведь совсем земляки с Толстым), нашего среднепомещичьего быта, наших „господ“ и их „дворов“ была необыкновенно похожа, и мы с Толстым (т. е. я и Т.) взяли в данном случае нечто вполне „классическое“ в смысле сводничества и любовного свидания». ⁵⁴

Критики находили черты, роднящие «Мать» Горького и «Анну-пролетарку» Ольбрахта, и высказывали суждения о влиянии первого произведения на второе. Наблюдения верны, а вывод из них ошибочен: сходство есть, но влияния не было. Чешский писатель признавался, что написал свой роман до знакомства с горьковским.

Принцип многократности так же приложим к явлениям литературы, как и непосредственно к явлениям реальной действительности. Многократность, известная повторяемость литературных типов, ситуаций, форм может быть не только следствием литературных влияний, но — и это чаще — отражением многократности, т. е. повторяемости явлений изображаемой жизни.

Конечно, в объективной действительности все развивается и изменяется, не бывает абсолютно сходных, тождественных явлений в одно и то же время, тем более относительно сходство явлений одновременных. Но ведь и те литературные аналогии, о которых

⁵¹ Г. Флобер, Собрание сочинений в пяти томах, т. 5, изд. «Правда», М., 1956, стр. 86.

⁵² Там же, стр. 116.

⁵³ Там же, стр. 194—195.

⁵⁴ Письмо И. А. Бунина цитируется по работе А. Мещерского «Неизвестные письма И. Бунина» («Русская литература», 1961, № 4, стр. 153).

идет речь, не абсолютны, они так же относительны, как и в самой жизни, и очень часто порождаются жизнью. Забвение того важнейшего положения материалистической эстетики, что подлинное искусство есть прежде всего отражение и выражение жизни, приводит к подмене реально-исторического генезиса произведения чисто литературным. Вмешательство живых сил является решающим фактором в творческом процессе. Поэтому исследователь прежде всего должен установить, что могла дать жизнь непосредственно, а затем, — что пришло от литературной традиции. Конечно, в творческом акте эти две силы действуют синтетически, слитно, но исследователь не должен забывать о ведущей силе единого процесса.

Раскрытие картин непосредственной жизни, отразившейся в художественном произведении, является первой и важнейшей задачей литературоведения. Все другие задачи, в том числе и изучение роли и значения художественных традиций, имеют подчиненный характер, и плодотворное их решение возможно только в связи с пониманием искусства как эстетической формы освоения действительности.

Творческий метод того или иного писателя в целом и отдельные элементы его литературно-художественной системы могут быть и должны быть объяснены прежде всего как закономерное следствие особенностей объекта изображения и творческой индивидуальности писателя. Только исходя из этого, только выявив внутренний генезис и идейно-эстетическую мотивировку образной системы, и можно объяснить, почему в арсенал писателя вошли те или другие элементы литературно-художественной традиции. Вообще можно утверждать, что специальное одностороннее изучение произведения с целью выявления в нем традиционного элемента, не связанное с общим толкованием произведения, редко достигает цели и может быть отнесено к разновидностям формалистического метода в литературоведении.

Если все же аналогии склоняют исследователя к признанию факта литературного влияния, то на очередь приходят новые вопросы. Влиял ли источник прямо, непосредственно или же он опосредствованно, через литературных передатчиков? Осознавал ли сам писатель испытываемое им влияние? Если да, то что побудило его обратиться к литературному образцу? И почему именно к этому, а не другому образцу? И т. д. Это только часть тех вопросов, которые возникают перед исследователем, задавшимся целью установить факты литературных влияний на основании выявленного сходства.

Речь идет вовсе не о том, чтобы игнорировать аналогии, параллели, сходства в сопоставляемых произведениях. Если аналогии устанавливаются правильно, они являются составной частью анализа и предпосылкой для выявления более существенных соотношений. Необходимо лишь соблюдать точность и конкретность

в поисках параллелей и не прибегать к поспешным домыслам и выводам.

Очень часто берут или слишком общее или крайне элементарное и возводят к определенному персональному источнику. Но если заняться генеалогией этих слишком общих или слишком элементарных понятий, то можно с одинаковым успехом открыть десятки самых разнообразных источников, в равной мере удовлетворяющих требованию быть оригиналом искомого мест. Их допустимое восхождение ко многим источникам свидетельствует как раз о том, что наблюдаемое сходство не было результатом сознательного, преднамеренного следования кому-либо, а или пришло независимо от воли автора из общей, коллективной традиции, или же возникло у данного автора вполне самостоятельно, совпав по стечению обстоятельств с тем, что было у других.

Вхождение традиции старших в творчество младших представляет собою сложный процесс. Элементы сознательно или невольно воспринимаемой литературной традиции вступают в мышлении художника во взаимодействие с впечатлениями его жизненного опыта, дополняются работой творческого воображения, подвергаются глубокой трансформации, входят в неповторимые соотношения и поэтические ассоциации, т. е., говоря фигурально, становятся неуловимой составной частью того химического раствора, из которого кристаллизуется новое произведение.

Взаимодействие унаследованного и личного оказывается настолько сложным и взаимопроникающим, что ответить на вопрос: что принадлежит традиции и что автору? — всегда бывает трудно и тем труднее, чем крупнее художник, чем мощнее его творческая сила. И не потому, что здесь нет традиции или ее роль была незначительна, а потому, что она освоена глубоко творчески, перестала быть только традицией, сделавшись органическим элементом духовного развития общества данного времени. Недаром же писатели, завоевавшие право называться великими, отличались и широтой восприятия предшествующего им культурного наследия, «традиции», и высокой оригинальностью своих произведений.

В суждениях о творческой преемственности литературных традиций ничто так не обманчиво, как внешнее сходство с кем-либо или с чем-либо, подкупающее своей очевидностью. Если это и традиция, то — низшего рода. Это то, что, по определению М. Горького, «входит в Ваше „я“ углом»⁵⁵ и от чего должно воздерживаться. Подлинная, высшая преемственность, традиция, творчески освоенная, — всегда в глубине, в растворенном или, пользуясь философским термином, в снятом состоянии.

По верному наблюдению Л. С. Кишкина, «часто типологические общности в литературе и эстетических воззрениях выступают как

⁵⁵ Цит. по кн.: К. Ф е д и н. Горький среди нас, ч. II. Гослитиздат, М., 1944, стр. 151.

близнецы, а литературные явления, возникшие в результате влияний, настолько оригинальны и далеки от породившего их источника, что кажутся ничем не связанными с ним».⁵⁶

И только тот, кто мыслит себе традицию и новаторство как два зримых и резко различимых аспекта художника, только тот дает себя увлечь поисками аналогий, обозначенных или скрытых заимствований, цитат, реминисценций, т. е. всего того, что лежит на поверхности произведений в виде механических образований, несвоенных приобретений.

Преимственность традиций, связь соседствующих или разобщенных периодов в развитии литературы, влияние одного этапа развития на другой, воздействие, идущее от писателя к писателю, от произведения к произведению, — все это не может быть измерено, схвачено во всей полноте, если основанием для вывода служат более или менее очевидные признаки сходства — тематические, сюжетные, жанровые, стилистические и т. д. И как бы ни был тщателен учет конкретных фактов связей и влияний, они никогда не дадут исчерпывающей картины роли прежних традиций в литературе более позднего и более высокого этапа развития. Традиции предыдущего этапа, растворяясь в новом до утраты своих конкретных очертаний, исчезают как вещественный факт, продолжая действовать как фактор. Это подобно впадению реки в море: первая исчезает во втором. Можно наблюдать, сколько воды и какого состава принесла река в устье и тем самым определить значение данной реки для жизни моря, это можно и этого достаточно. Но было бы напрасной претензией искать очертания реки в бассейне моря.

В искусстве важно, жизненно только органическое усвоение художественной традиции, усвоение, вызванное внутренней потребностью выразить свое. В процесс внутреннего стилевого и сюжетного вызревания произведения включаются внешние влияния, идущие от литературной традиции, они впадают в течение собственной творческой фантазии писателя и видоизменяются до утраты всяких следов стороннего источника.

Ассоциации литературного ряда оправдывают себя только тогда, когда они естественно возникают по ходу изображения, по свободному художническому велению, когда они диктуются требованиями предмета и задачами изображения.

«Учитесь у всех, никому не подражая»,⁵⁷ не повторяйте других — такова одна из основных заповедей, оставленных нам великими художниками, многократно ими высказанная и утвержденная их творческим опытом. Изучение опыта мастеров позволяет худож-

⁵⁶ Славянска филология. Материали от V Международен конгрес на славистите, т. VIII, Изд. на БАН, София, 1966, стр. 13.

⁵⁷ М. Горький и А. Чехов. Переписка. Статьи. Высказывания. Гослитиздат, М., 1951, стр. 170.

нику найти свои, новые формы, наиболее полно отвечающие волнующим его идеям и темам. Новые плодотворные формы, как и плодотворные идеи, рождаются из суммы знаний и опыта. По верному замечанию Шиллера, «богатство материалов для возможного употребления очень расширяет наше внутреннее богатство».⁵⁸ Чем богаче запас знаний, тем больше простора для самостоятельного художественного синтеза. Писатели, которые стремятся сохранить свою «самобытность» ценою игнорирования достижений предшественников, чаще всего рискуют оказаться в положении рутинеров.

6 Большую путаницу в суждениях о преемственности литературных традиций порождает нерасчлененность самого понятия «традиция». Этот термин, заключающий в себе сложное, многостороннее содержание, очень часто неизменно прилагается как нечто раз навсегда данное к самым разнородным явлениям. И поэтому будет уместным напомнить некоторые истины, касающиеся проблемы классификации литературных влияний и позволяющие более аналитически подойти к пониманию традиции и к формам ее конкретного проявления.

Впрочем, заметим, что как вообще в литературоведении, так и в области изучения влияний еще не выработана сколько-нибудь определенная и устойчивая терминология, которая соответствовала бы современному состоянию науки о литературе и ее усложнившимся задачам. Субъективизм в понимании значения отдельных научных терминов очень часто мешает литературоведам надлежащим образом столкнуться по тем или иным вопросам. Так, в частности, обстоит дело с термином «литературное влияние», в последние годы все более вытесняемым понятием «литературная традиция».

В каждое из этих понятий обычно вкладывается обобщающий смысл, охватывающий все разнообразие форм и видов литературно-художественной преемственности, хотя в своем прямом значении слова «влияние», «традиция» характеризуют прежде всего те влияния, которые проявляются независимо от воли и желания отдельных лиц, испытывающих на себе эти влияния, и которые осуществляются, так сказать, в процессе самодвижения общественной жизни. Понятию «влияние» мало соответствует то, что называется активной «литературной учебой» и является сознательным освоением культурного наследия. Тем не менее пока не разработана надлежащая терминология, мы воспользуемся традиционным понятием «литературное влияние» в его обобщающем значении.

■

⁵⁸ А. Г. Горнфельд. Как работали Гёте, Шиллер и Гейне. Изд. «Мир», М., 1933, стр. 93.

Творческий контакт с предшественником может быть случайным, эпизодическим, временным или же более длительным, постоянным. Этот контакт может быть идейно-нравственным, эстетическим, проблемным, тематическим, стилевым или же многосторонним.

Каждый значительный писатель воздействует на других писателей по-своему, какими-либо своими особыми сторонами, которые у него представлены наиболее ярко. Так, например, литературное влияние Салтыкова-Щедрина, будучи сильным и глубоким в области сатирического направления, в более широких границах не может равняться влиянию, оказываемому на литературу Тургеневым или Чеховым. М. Горький говорил, что под влиянием Помяловского, Глеба Успенского, Лескова «решено было мною самому пойти посмотреть, как живет народ».⁵⁹ При этом каждый из этих трех писателей влиял по-своему: Глеб Успенский будил «какое-то особенно тревожное и актуальное чувство».⁶⁰ Помяловский первый решительно указал на необходимость «„изучать всех участников жизни“ — нищих, пожарных, лавочников, бродяг и прочих»,⁶¹ Лесков влиял «поразительным знанием и богатством языка».⁶² Иногда влияние писателя находит свое объяснение не столько в тех или иных литературных особенностях его творчества, сколько в гражданских особенностях его личности. Влияние Николая Островского связано прежде всего с силою нравственного примера, воплощенного в его биографии и в его романе. Универсальное воздействие — это преимущество немногих даже из числа великих. Таковы у нас Пушкин и Гоголь, Толстой и Горький. Характеризуя роль Пушкина, Белинский писал: «Ни один поэт не имел на русскую литературу такого многостороннего, сильного и плодотворного влияния. Пушкин убил на Руси незаконное владычество французского псевдоклассицизма, расширил источники нашей поэзии, обратил ее к национальным элементам жизни, показал бесчисленные новые формы, сдружил ее впервые с русской жизнью и русскою современностью, обогатил идеями, пересоздал язык до такой степени, что и безграмотные не могли уже не писать хорошими стихами, если хотели писать».⁶³

Воздействие одного писателя на другого может быть обусловлено внутренней близостью, созвучием творческих замыслов или же, напротив, их контрастностью, полемичностью. Оно может быть непосредственным, прямым или же опосредствованным, косвенным. Например, участь у Горького, наши писатели воспринимают от него не только собственно горьковское, но и то, что пришло к нему в порядке наследования прошлого художественного опыта. Воздей-

⁵⁹ М. Горький, Собрание сочинений, т. 25, стр. 348.

⁶⁰ Там же, стр. 342.

⁶¹ Там же, стр. 348.

⁶² Там же, т. 24, стр. 487.

⁶³ В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. V, стр. 558.

ствие может быть неосознаваемым, «стихийным» и осознаваемым, когда писатель отдается активной «литературной учебе», преднамеренно обращается к опыту других. В свою очередь сознательное усвоение традиции может приобретать то глубоко творческий характер, то, напротив, выражаться в заимствованиях, подражаниях, в поверхностных стилизациях, ведущих к эпигонству.

Сложное взаимодействие унаследованного и только что обретенного, традиции и личного почина с трудом поддается анализу, расчленению на составные части, да в этом и нет никакой надобности. И потому писатель не всегда может отдавать себе сознательный отчет в характере и степени испытываемых им литературных влияний.

«Не оказал ли Некрасов влияния на ваше творчество?», — таким был один из вопросов анкеты, с которой К. И. Чуковский обратился в 1919 г. к писателям. Поучительны ответы крупнейших участников анкеты:

Александр Блок. Кажется, да.

Максим Горький. Не думаю.

Влад. Маяковский. Неизвестно.

Николай Тихонов. Боюсь, что нет.⁶⁴

И эта осторожность понятна. «Всегда так было: творческие приемы большого писателя всасывались другими писателями — подчас незаметно для них самих».⁶⁵ В коллективном, совокупно движущемся литературном опыте всякое выделение индивидуальной традиции, восходящей к определенному писателю, остается относительным, приблизительным, а часто невозможным и не имеющим смысла.

Характеристика разных видов литературного влияния по их буквальному смыслу еще не вносит полной ясности. Каждая разновидность влияния должна изучаться и оцениваться конкретно, в живом текстуальном преломлении, функциональном назначении и в связи с общим смыслом и характером всего произведения.

Так, вообще говоря, подражание и заимствование, как простейшие и низшие формы приобщения к литературной традиции, не могут относиться к достоинствам писателя и чаще всего свидетельствуют об эпигонстве. Таким эпигоном был, например, писатель второй половины XIX в. М. В. Авдеев — автор романов «Тамарин», «Подводный камень», «Меж двух огней», напоминавших то роман Лермонтова, то романы Тургенева. Современники остроумно шутили: Авдеев — это псевдоним, которым Тургенев подписывает свои слабые сочинения. Гейне говорил о своих подражате-

⁶⁴ К. Чуковский. Некрасов. Статьи и материалы. Изд. «Кубуч», Л., 1926, стр. 392.

⁶⁵ А. С. Серафимович, Собрание сочинений в десяти томах, т. V, Гослитиздат, М., 1947, стр. 344.

лях: «Я сеял драконов, а сбор жатвы дал мне блох».⁶⁶ Поэтому, признавая все значение выбора надежных учителей, нельзя считать, что этим окончательно предопределяется успех учения. Каждый ищет и находит в учителе свое. Недаром говорится, что великий поэт дает каждому то, что берущий может взять от него. Односторонним и поверхностным усвоением каких-либо отдельных мотивов творчества великих предшественников эпигоны измельчают и опошляют высокие образцы. «Это вообще, — писал Салтыков-Щедрин, — участь всех сильных и энергических талантов — вести за собой длинный ряд подражателей и последователей, которые охотно овладевают пышной ризой богатого патрона, но не будучи в состоянии совладать с нею, расщипывают ее по кусочкам. Там, где патрон отзывается на многочисленные и разнообразные запросы жизни, клиенты его выбирают какой-нибудь один мотив и притом, по большей части, самый слабенький и, овладевши им, изувечивают его вконец».⁶⁷

Но подражание, осуществленное талантливым художником, может стать выше оригинала. Иногда подражание и осуществляется с той целью, чтобы усовершенствовать оригинал или дать ему новое идейно-художественное толкование. Таковы, например, произведения Пушкина, написанные в духе свободного, творческого подражания другим поэтам, или его сказки на народно-поэтические сюжеты.

Точно так же и заимствование может быть простым или даже ухудшенным повторением источника — и тогда оно плохо. Но к нему же может сознательно прибегать писатель с целью более совершенной творческой переработки того, что заимствуется. В этом смысле в литературоведении приобрели классическое значение ссылки на новеллы Боккаччо, пьесы Шекспира, «Фауста» Гете, сюжеты которых предварительно прошли народно-поэтическую или же литературную — иногда многократную — обработку, достигнув в творениях названных авторов наибольшего совершенства.

Таким образом, произведения, вызванные заимствованием и подражанием, могут оказаться по своим достоинствам и выше и ниже использованного оригинала, быть в одних случаях лишь бледными отражениями первоисточника, а в других — столь яркими оригинальными созданиями, что относительно их сам исходный образец окажется только намеком, слабым предуказанием на возможность более высокого творения. И в зависимости от различного результата определяется конкретная роль и значение этих разновидностей литературного влияния.

■

⁶⁶ К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве, т. 2, изд. «Искусство», М., 1957, стр. 278.

⁶⁷ Н. Щедрин (М. Е. Салтыков), Полное собрание сочинений, т. V, Гослитиздат, М., 1937, стр. 332.

Особого отношения требуют факты заимствования и подражания в творчестве начинающих писателей, остающихся, как правило, в течение некоторого времени в зависимости от литературных авторитетов. В данном случае это не должно рассматриваться как эпигонство, это первая стадия обучения. На этой стадии выбор учителей нередко бывает случайным, и, как только начинается возмужание, происходит смена идейно-творческой ориентации. Салтыков-Щедрин начинал свой литературный путь с подражаний Лермонтову. Отсюда, однако, вовсе не следует заключать, что в дальнейшем творчестве сатирика лермонтовская традиция имела преимущественное значение. Вообще в исследовании традиций нельзя слишком доверяться свидетельствам ранней поры в литературной биографии писателей.

Прямые ссылки одного писателя на другого, цитация произведений последнего, использование его персонажей, отдельных мыслей, образов, ситуаций и т. д. далеко не всегда говорят о зависимости или влияния, заимствовании или подражании. Это может означать только то, что первого во втором в каком-то отношении интересовали на правах материала именно эти отдельные места и положения, не уполномочивающие на далеко идущие заключения о литературном влиянии. Делать вывод о более широкой, общей или органической зависимости данного писателя от предшественника только на основании временного контакта было бы крайне рискованно. А между тем некоторые современные литературоведы весьма поспешно строят целые концепции литературного преемства, основываясь лишь на том, что такой-то писатель процитировал, вспомнил писателя такого-то или включил его образ в свое произведение.

Не входя в дальнейшие подробности классификации литературных влияний,⁶⁸ обратим внимание на некоторые существенные моменты, характеризующие разнообразные пути и способы творческого претворения традиций.

Литературные предшественники воздействуют на литературных последователей не только прямо, непосредственно, но и через общее движение эстетической мысли и литературы, а еще шире — через воздействие на развитие всего общества, воспитывая и его, и формирующиеся в нем новые поколения писателей. Все новые и новые завоевания в художественном развитии общества повышают общий идейно-эстетический уровень, предъявляют новый, более высокий критерий художественности — и это так или иначе сказывается (и не может не сказываться) как на всей литературе данного времени, так и на творчестве ее отдельных представителей.

■

⁶⁸ Напомним, что весьма обстоятельные суждения по этому вопросу изложены Н. К. Пиксановым в его работе «Грибоедов и Мольер. (Переоценка традиции)» (ГИЗ, М., 1922).

В этом прежде всего выражается роль традиций, преемственность в литературно-художественном развитии.

Общественная жизнь преобразует художественное наследие прошлого в свое достояние по законам исторической преемственности, а не по личной прихоти отдельных лиц. Поэтому встреча с традицией на почве активного, заинтересованного участия писателя в решении важнейших проблем жизни, постижение наследия через осознание его как актуального фактора современного общественного развития есть единственно плодотворный, перспективный путь, которым должен следовать художник в практическом решении проблемы литературной преемственности. Только идя по этому пути, можно выработать правильное отношение к традиции, осознать ее творческое значение и оценить роль различных элементов, ее составляющих. «Изучение классиков, — писал А. Фадеев, — необходимо, в первую очередь, связывать с изучением новой жизни, ибо новая жизнь диктует новые формы, новые способы ее выражения. Человек, думающий, что он может изобрести новые формы, сидя у себя в запертой комнате, глубоко ошибается. Только новое содержание рождает новую форму».⁶⁹

На чем основывается связь с опытом предшественников, в каком направлении он воздействует на последователей?

Первый и наиболее распространенный ответ гласит: художественный опыт предшественников воздействует, усваивается и «приживается» по принципу аналогии, конгенеральности творческих индивидуальностей, что и находит свое выражение в известном сходстве творческих задач, тематики, стиля. Опыт прошлого облегчает развитие самостоятельного творчества, «направляя поиски художника в том направлении, которое уже „разведано“ его предшественниками»; «воздействие художественного опыта основано на внутренней близости творческих задач, решаемых писателями прошлого и настоящего».⁷⁰ Ответ верный, но не исчерпывающий содержания вопроса.

Одни писатели читают других не для того только, чтобы предложить свой опыт в аналогичном роде. «Писатели читают для того, чтобы узнать, чего писать не надо, что уже было написано до них».⁷¹ Хемингуэй говорил: «Все то, что уже сделано хорошо до него, ограничивает деятельность писателя. Поэтому я старался научиться делать что-нибудь другое».⁷² В данном случае изучение достигнутого подсказывает движение по еще не разведанному

⁶⁹ А. Фадеев. За тридцать лет. Изд. «Советский писатель», М., 1957, стр. 565.

⁷⁰ Л. И. Тимофеев. К вопросу о традиции классиков в русской советской литературе. «Литература в школе», 1954, № 5, стр. 16.

⁷¹ В. Брюсов. Избранные сочинения в двух томах, т. II, Гослитиздат, М., 1955, стр. 550.

⁷² Эрнест Хемингуэй о литературном мастерстве. «Иностранная литература», 1962, № 1, стр. 217.

направлению. И чем полнее освоен предшествующий опыт, тем вернее выбор собственного направления. «Стендаль, Бальзак, Флобер и Мопассан были бы невозможны один без другого, — если бы работа первых двух не была совершена ими, эту работу должны были бы совершить Флобер и Мопассан».⁷³ С приходом в «Современник» Добролюбова Чернышевский переключился с литературной критики преимущественно на статьи другого рода. Подобно этому Салтыков-Щедрин почти перестал выступать с литературно-критическими статьями, когда роль основного критика в «Отечественных записках» взял на себя Михайловский.

Следовательно, преемственность в деятельности творчески близких писателей может выражаться в разделении сфер деятельности по принципу: не делать того, что уже сделано или успешно делается другим, решать новые вопросы, разведывать новые направления. Именно этот тип преемственности, условно говоря — преемственности как сотрудничества на основе разделения труда, охватывает случаи выдающегося новаторства в развитии литературы.

Наконец, творческое воздействие одних писателей на других проявляется и тогда, когда между ними нет внутренней близости, когда они находятся в состоянии идейно-творческой вражды. Вызываемая этим литературная полемика — могучий побудитель к творчеству. Это отрицательное воздействие или влияние по контрасту в той или иной мере сказывается в творчестве любого писателя. В русской классической литературе всего ярче оно проявилось в литературной деятельности Достоевского и Салтыкова-Щедрина, связанных страстной полемикой как друг с другом, так и со многими своими литературными современниками. В советской литературе в этом же смысле выделялся Маяковский.

Нередко исследователи литературных традиций и влияний идут по следам прямых высказываний писателей о своих предшественниках и современниках и ставят решение вопроса в прямую зависимость от характера этих высказываний — положительных или отрицательных. Однако предполагать, что выражение симпатии к предшественнику может служить достаточным и надежным основанием для заключения о возможности влияния, значит проявлять неуместную доверчивость. Признавать заслуги другого вовсе не означает испытывать на себе его влияние, видеть в нем своего учителя. Можно восхищаться, не следуя за объектом восхищения. Писатели испытывают взаимное влечение отнюдь не только по признакам творческой близости. Очень часто один ценит в другом то, чего недостает ему самому, к чему он вовсе не расположен в силу особенностей своего дарования и по своим творческим интересам. «Натуры Гёте и Шиллера, — писал В. Г. Белинский, — были диамет-

⁷³ Горький об искусстве. Сборник статей и отрывков. Изд. «Искусство», М.—Л., 1940, стр. 150—151.

рально противоположны одна другой, и однако ж самая эта противоположность была причиной и основой взаимной дружбы и взаимного уважения обоих великих поэтов; каждый из них поклонялся в другом тому, чего не находил в себе».⁷⁴

Как положительные отзывы не всегда могут служить доводом в пользу творческой преемственности, так точно и отрицательные отзывы не должны рассматриваться в качестве абсолютного противопоставления возможности влияния. Преемственность реализует себя не только по принципу солидарности, сближения, взаимовлечения, но и по принципу расхождения, контраста, борьбы.

Сложным было отношение Горького к Толстому и испытанное им воздействие со стороны последнего. «Я не знаю, — писал М. Горький, — любил ли его, да разве это важно — любовь к нему или ненависть? Он всегда возбуждал в душе моей ощущения и волнения огромные, фантастические; даже неприятное и враждебное, вызванное им, принимало формы, которые не подавляли, а, как бы взрывая душу, расширяли ее, делали более чуткой и емкой».⁷⁵ Очень примечательно это: даже неприятное и враждебное возбуждало творческую энергию. Нечто похожее испытывал Горький в еще более резких своих столкновениях с наследием Достоевского, находясь с ним в состоянии постоянной творческой полемики. И это опять-таки не исключало известного воздействия второго на первого. Преемственность проявлялась здесь по контрасту, в столкновениях внутри родственной идейно-творческой проблематики, трактуемой каждым в своем духе, в противоположном друг другу направлении. Творческий спор великих всегда поучителен и богат открытиями, приобретениями в борьбе. Каждый из участников борьбы не только напрягает собственные силы, максимально реализует свои потенции, но также осваивает в своих интересах и сильные стороны противника.

Для того чтобы вынести верное суждение об авторских признаках, надо проверить их объективными свидетельствами творчества сравниваемых писателей.

И есть еще одно — и самое важное — обстоятельство, обязывающее соблюдать осторожность в суждениях о преемственности традиций на основании деклараций самих писателей. Это обстоятельство связано с самой природой традиций как таковой и со спецификой ее воздействия на каждое новое поколение общества.

Известно, что литературная традиция усваивается писателем не только в меру его личной сознательной «учебы» у добровольно избранных учителей. Формирование новых поколений художников слова происходит не в порядке прикрепления к отдельным учителям, чем так усердно в свое время занималась рапповская критика, а прежде всего на основании движущегося эстетического опыта мно-

⁷⁴ В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. VII, стр. 310.

⁷⁵ М. Горький, Собрание сочинений, т. 14, стр. 285.

гих писателей, совокупно определяющих уровень художественного развития общества. Традиция великих предшественников (например, Пушкина и Гоголя, Некрасова и Тургенева, Толстого и Чехова) не только приходит к нам каждый раз по индивидуальному призыву, не только оживает вследствие непосредственного читательского обращения к наследству, но она, эта традиция, в опосредствованном виде присутствует, живет в культуре нашего времени. Литературная традиция сама выступает частью традиции вообще, является составным элементом той среды, которая формирует писателя, питает его творческие замыслы, дает содержание, а в связи с ним и подсказывает формы его произведениям. Следовательно, усвоение традиций есть результат как субъективных намерений писателя, так и объективных воздействий, оказываемых на него окружающей действительностью. Конечно, такое сложное воздействие коллективной традиции вовсе не исключает индивидуальных тяготений преимущественно к традиции того или иного определенного предшественника — Пушкина, Гоголя, Тургенева, Толстого, Чехова и т. д. Каждый из великих писателей имеет какую-либо преимущественную черту, которая выделяет его среди других и обосновывает право его художественной традиции на самостоятельное значение в последующем литературном развитии. Дело самого художника выбирать одного или нескольких учителей. Заметим только, что великие художники, как они сами о том свидетельствуют, обычно учились у многих и разных своих предшественников и современников — больших и малых, близких и далеких, отечественных и иноземных. «Мы одарены известными способностями, — говорил Гете, — но своим развитием обязаны тысяче воздействий на нас великого мира... Я за многое должен благодарить греков и французов; я бесконечно обязан Шекспиру, Стерну и Гольдсмиту. Однако этим источники моего развития далеко еще не исчерпаны; разыскивать их можно до бесконечности, но в этом нет никакой надобности».⁷⁶ Творческая индивидуальность писателя (если, конечно, речь идет о подлинных талантах, а не о сочинителях-эклектиках) формируется тем успешнее, чем разнообразнее источники ее развития.

Напоминаем эту общеизвестную истину только потому, что все еще приходится встречаться с наставниками, которые горячо рекомендуют молодым писателям в качестве основного условия формирования их индивидуальности «творческую связь с тем или иным определенным большим художником». Их категорическое требование: чтоб за плечами каждого молодого писателя «стояла великая тень», тень Шекспира или Толстого, Мольера или Чехова или кого-либо еще, но только чтоб непременно определенная, зримая

⁷⁶ И. П. Эккерман. Разговоры с Гете. Изд. «Academia», М.—Л., 1934, стр. 408.

ть одного великого, не осложненная тенями других. Конечно, трогательна эта забота о чистоте индивидуальности. Думается, однако, что автор, уверовавший в преимущества единоличных привязанностей и настойчиво советующий начинающим писателям прикрепляться к «определенному» учителю, предлагает в сущности рецепт для формирования безликого эпигона, а не «творческой индивидуальности писателя», хотя именно эти слова стоят в заглавии его книги.⁷⁷ И в самом деле: не лучше ли писателю, как бы ни было скромно его дарование, оставаться самим собой, самостоятельной реальной личностью, чем прятаться под тенью, хотя бы даже и самого большого художника?

7 Суждения о значении наследства, лучших художественных традиций прошлого для литературы нашего времени порой грешат излишним профессионализмом. Часто говорят о том, что у классиков надо учиться художественному мастерству — языку, стилю, построению сюжета, композиции и т. д. Все это, конечно, верно. Совершенствование литературной технологии на классических образцах, постижение искусства великих мастеров, их поэтической культуры составляет весьма важную, однако не единственную и даже не главную сторону проблемы творческого овладения наследством.

Еще более важно понять общекультурное значение наследства для наших писателей, значение его как средства воспитания в литературном деятеле всесторонне развитой, интеллектуально полноценной личности, достойной высоких задач своего времени. Воспитание высококультурной личности — необходимая предпосылка для формирования художника. Прежде чем стать писателем, воспитай из себя человека, — такова истина, не стареющая во времени. И несомненно, что плодотворным можно считать лишь такое изучение роли литературных традиций, которое раскрывает прежде всего их участие в формировании личности писателя, а затем уж и в формировании его произведений.

Следовать классикам — это вовсе не означает стать похожими на них в чисто профессиональном отношении, подражать их формальным особенностям. Разве так уж важно, что Шолохов или Фадеев, Маяковский или Бедный восприняли некоторые мотивы от своих великих предшественников или использовали отдельные образы их, или же создали нечто, формально сходное с их произведениями. Стоит ли много говорить об этом? Следовать классикам — это прежде всего научиться так же, как и они, служить ве-

■

⁷⁷ Б. Костелянец. Творческая индивидуальность писателя. Изд. «Советский писатель», Л., 1960. стр. 66.

ликим общественным идеалам своего времени. Первостепенное значение имеет такое воздействие великих предшественников, которое воспитывает высокие идейно-нравственные принципы отношения писателя к действительности, формирует его жизненное мирозерцание, развивает его художественное мышление и его собственную творческую силу.

«... Влияние великого поэта, — писал Белинский, — заметно на других поэтах не в том, что его поэзия отражается в них, а в том, что она возбуждает в них собственные их силы: так солнечный луч, озарив землю, не сообщает ей своей силы, а только возбуждает заключенную в ней силу».⁷⁸ По его же определению, влияние Пушкина на Гоголя «было не прямое: оно отразилось на творчестве Гоголя, а не на особенности, не на физиономии, так сказать, творчества Гоголя. Это было влияние более времени, которое Пушкин подвинул вперед, нежели самого Пушкина».⁷⁹

В свою очередь Чернышевский писал: «Нынешние даровитые писатели произошли от Гоголя, — а между тем ни в чем не подражают ему, — не напоминают его ничем, кроме как только тем, что благодаря ему стали самостоятельны, изучая его, приучились понимать жизнь и поэзию».⁸⁰

«Художники понимают природу, любят ее и учат нас видеть».⁸¹ После ознакомления с изображениями среднерусской природы на картинах Левитана или в «Записках охотника» Тургенева человек испытывает более полное и сильное эстетическое впечатление при созерцании соответствующего этим изображениям реального пейзажа.

И если, по известному выражению Джона Рескина, закаты в Англии стали прекраснее после картин Тернера, то нечто подобное можно вообще сказать о значении великих художественных творений. «Образ Онегина, — писал Герцен, — настолько национален, что встречается во всех романах и поэмах, которые получают какое-либо признание в России, и не потому, что хотели копировать его, а потому, что его постоянно находишь возле себя или в себе самом».⁸²

Чешский писатель Йозеф Махар, говоря о впечатлении, произведенном на него «Преступлением и наказанием» Достоевского, свидетельствует в своей «Исповеди литератора» (1901), что образ Сони Мармеладовой помог ему в самой жизни найти тему для стихотворного романа «Магдалина». Как устанавливает Пеню

⁷⁸ В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. V, стр. 562.

⁷⁹ Там же, т. IX, стр. 545.

⁸⁰ Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений, т. IV, Гослитиздат, М., 1948, стр. 126.

⁸¹ В. Ван-Гог, Письма, т. I, Изд. «Academia», М., 1935, стр. 87.

⁸² А. И. Герцен, Собрание сочинений, т. VII, Изд. АН СССР, М., 1956, стр. 204.

Русев, значение образов, созданных Чеховым и Горьким, для творчества Елина Пелина выражалось прежде всего в том, что они помогали писателю открывать сходные образы в самой болгарской действительности.⁸³

Это особого рода преемственность: не от произведения непосредственно к произведению, а от произведения через посредство жизни к произведению. Великие художники учат продолжателей своего дела не просто профессиональному мастерству, искусству изображения жизни. Они учат их — и это более существенно — лучше видеть, понимать, чувствовать весь окружающий мир, высокое назначение искусства в этом мире, ответственную роль художника в нем. И именно таким своим многосторонним и глубоким воздействием они учат последователей лучше изображать жизнь, вдохновляют их на совершенствование творческого труда.

Формы и результаты влияния художественного наследия на дальнейшее развитие искусства могут быть сколь угодно разнообразны. Но несомненно, что высшим по значению остается именно то влияние предшественников на последователей, которое выражается в совершенствовании познания жизни и эстетических представлений о ней и тем самым открывает новые перспективы для художественного развития общества, способствует пробуждению в нем новых талантов. В самом факте появления сразу же вслед за Пушкиным множества крупных дарований в русской литературе со всей очевидностью сказывается столь же огромная, сколь и трудно поддающаяся формулировке роль гениального поэта, его ускоряющее воздействие на весь дальнейший ход истории отечественной литературы.

Ограниченное, узко профессиональное понимание литературного значения классического наследия порождает два предубеждения относительно роли «книжных» источников, и в частности литературных произведений, в формировании писателя и в его творческом процессе.

Одно предубеждение, выражающееся в стыдливом отношении к книжным источникам, внушается боязнью ущемить примат действительности в генезисе художественных произведений. Другое предубеждение, напротив, заключается в стремлении интерпретировать каждое прикосновение писателя к чужой книге как влияние, следы которого надо непременно найти в его собственном творчестве. Впрочем, и носители второго предубеждения очень часто, спеленав писателя разного рода «влияниями», вдруг спохватываются, вспоминают грозный авторитет примата действительности и спешат сделать спасительные оговорки примерно

⁸³ Пеню Русев. Творчество на Чехов и Горки — школа за реализма и майсторство на Елин Пелин. «Известия на института за Българска литература», кн. V, Изд-во на БАН, София, 1957, стр. 171—173.

такого характера: несмотря на то что такой-то писатель учился у таких-то писателей, все же решающее значение для его творчества имела непосредственная жизнь, которую он сам наблюдал и испытал.

Да, нельзя умалять — и невозможно умалить! — значение реальной действительности для художественного творчества. Но что такое «реальная действительность» для художника? Ограничивается ли она кругом фактов и явлений, непосредственным свидетелем которых он был лично сам? И что представлял бы собою жизненный кругозор писателя, если бы его впечатления были замкнуты пространством и временем, только им лично физически и духовно освоенными?

Книги, вобравшие итоги творческой деятельности великих умов и общественно-исторический опыт поколений, оставившие нам верные картины непосредственной жизни разных эпох, — вот что выводит человека из узкого круга его личных наблюдений на широкий простор представлений о человечестве в его прошлом, настоящем и будущем. И каждый человек своего времени, а тем более тот, кто призван быть живописцем общества, должен стоять «с веком наравне», т. е. иметь представление о действительности, измеряемой широкими масштабами завоеванной человечеством культуры. А раз так, то, следовательно, и механическое разделение действительности, внушающей писателю его думы, настроения и намерения, на книжные и «бескнижные» реальные источники оказывается искусственной помехой к уяснению тех оснований, на которых зиждется художественное творчество. Да, главной силой, формирующей писателя и определяющей содержание всего его творчества, является та действительность, в которой он живет и действует как гражданин. Но она, эта действительность, утверждает свой примат в духовной деятельности человека и непосредственно, и через книги, через «литературные источники». Недоверие к последним или доверие, но с оговорками простирается от того, что некоторые литературоведы по очевидному недоразумению приписывают художникам слова узко профессиональное отношение к литературному наследству, полагая, что писатель читает других авторов лишь с той целью, чтобы технологически вооружить себя.

На самом же деле настоящие писатели, как и вообще культурные люди, читают для того, чтобы поднять свой интеллектуальный уровень, с высоты которого шире, полнее и глубже познается жизнь. Вспомним слова М. Горького о роли книг в его развитии. Каждая книга была для него «чудом», книги пели ему о том, как богата и разнообразна жизнь, «разжигали жажду знания жизни».⁸⁴ Приведя длинный ряд имен писателей, ученых, общественных деятелей, взятых из разных стран и разных эпох, у ко-

⁸⁴ М. Горький, Собрание сочинений, т. 25, стр. 304.

торых М. Горький, по его признанию, всю жизнь учился, он пояснял: «В конце концов я назову это „прохождение“ столь пестрого курса наук обучением у действительности».⁸⁵ Вспомним, как читал Льва Толстого другой наш советский писатель, А. Серафимович: «Читал не отрываясь, и... видел не книгу, а реально существующее».⁸⁶

Все дело в том, какие книги, кем и с какой целью читаются. Встречаются, конечно, писатели, которые читают сочинения других ради только сочинений собственных. Не о них речь. И если правдивые книги читаются писателем не с целью подражания, заимствования или только «литературной учебы», а для лучшего познания действительности и активного в ней участия, то такое чтение — не отрыв, а вторжение в жизнь.

Следовательно, не должно быть противопоставления: книга или личный опыт. Хорошо осмысленная книга тоже входит в личный опыт писателя. Книжное самообразование и воспитание иногда приобретают в биографии отдельных писателей даже более значительную роль, нежели их непосредственный жизненный опыт. Только этим и можно, например, объяснить, почему Александр Одоевский и Лермонтов, выраставшие в обстановке замкнутой аристократической среды, так рано проявили свои свободлюбивые настроения и высокое гражданское мужество.

Повторяем: значение литературных источников в формировании писателя не должно трактоваться только в узко профессиональном смысле и служить поводом для поисков литературных «влияний». Дело не в этих влияниях, хотя и они имеют свое место и значение, а прежде всего в овладении наследством, дело в широком вовлечении фактов действительности, в том числе и ее культурных приобретений, в творческий процесс художественного познания жизни. Несомненно, что при прочих равных условиях творческая деятельность писателя находится в прямой зависимости от уровня его культурного развития. И с другой стороны, чем крупнее художник, чем обширнее его художественные замыслы, чем больше он знает и видит, тем многообразнее круг источников, из которых он черпает материал, творчески ассимилируя и перерабатывая его в художественные картины и образы.

Вот признание Гёте: «Я обязан своими произведениями отнюдь не одной только собственной мудрости, но тысяче вещей и лиц вне меня, которые доставили мне материал. Это были дураки и умные, светлые и ограниченные головы, дети, юноши и старики; все рассказывали, что у них на уме, что они думают, как живут и действуют и какой накопился у них опыт; мне же не оставалось ничего больше, как собрать все это и пожать то, что

■

⁸⁵ Там же, т. 26, стр. 205.

⁸⁶ А. С. Серафимович. Исследования. Воспоминания. Материалы. Письма. Изд. АН СССР, М.—Л., 1950, стр. 340.

другие для меня посеяли».⁸⁷ Если Гете брал материал отовсюду, то это вовсе не значит, что все, к чему он прикасался, оказывало на него свое влияние. Он просто использовал все это под влиянием своих творческих намерений.

Итак, несмотря на количественное обилие работ, посвященных проблеме традиции и новаторства, можно с полным основанием утверждать, что в методологическом отношении это один из наиболее запущенных участков современного советского литературоведения.

Упрощение проблемы, сложностей, сопряженных с ее исследованием, объясняет, почему на эту тему пишут так много, так часто и так охотно, особенно начинающие литературоведы в своих диссертациях. Они и не подозревают, какие подводные камни скрывает та водная гладь, по которой они совершают свои отважные прогулки, и не подозревают потому, что скользят по самой поверхности.

Не будет слишком резким и несправедливым квалифицировать все это как своеобразный рецидив несостоятельной «теории заимствования». В данном случае последняя воскрешается в своем укороченном, суженном виде, находит свое приложение в пределах национальной литературы и берет в свое подчинение тему о традициях и новаторстве. Но от этого географического ограничения, очень часто усугубляемого ограниченностью историко-литературных познаний авторов, она не становится лучше, менее порочной.

Так, большая, огромной важности и сложности проблема литературной преемственности, «традиции и новаторства» от произвольного обращения с нею стерлась, потускнела, измельчала, затерялась в однообразном многописании и поступила в разряд общедоступных публицистических упражнений. Вернуть этой проблеме ее подлинное значение можно не иначе, как только серьезным обновлением методологии и методики ее исследования.

■

⁸⁷ И. П. Эккерман. Разговоры с Гете, стр. 845.

VIII.

Методологический аспект некоторых вопросов теории социалистического реализма

1 Центральное место в марксистской литературной науке принадлежит проблемам теории и истории социалистического реализма. Достижения исследований в этой области очевидны.¹ Наша литературоведческая мысль все более осознает — и в этом заключается один из признаков ее роста, — что нельзя канонизировать художественный метод и формы его творческого выражения на основании отдельных — хотя бы и выдающихся — имен или произведений, ибо как бы ни был велик художник, с какой бы степенью верности ни выражал он черты избранного им литературного направления, мы поступаем правильно, когда предполагаем, что данное направление, если оно является прогрессивным, не может исчерпать себя в творчестве одного или нескольких лиц и что, следовательно, возможны дальнейшие творческие открытия.

В противном случае (и это не логическое предположение о возможных следствиях, а факт, весьма ощутимый в недалеком прошлом и не вполне еще преодоленный) само представ-

¹ См. книги, посвященные в последнее десятилетие основным проблемам реализма: Проблемы реализма в мировой литературе (материалы дискуссии о реализме). Гослитиздат, М., 1959; Я. Эльсберг. О бесспорном и спорном. Новаторство социалистического реализма и классическое наследие. Изд. «Советский писатель», М., 1959; Социалистический реализм и классическое наследие (проблемы характера). Гослитиздат, М., 1960; В. Днепров. Проблемы реализма. Изд. «Советский

ление о социалистическом реализме станет догматическим, не способным вместить ни того, что уже есть теперь, ни тем более, что ожидается. Правильной, жизненно важной может считаться только такая теория, которая, не застревая в частности, в объективном анализе и обобщении реальных фактов открывает ведущие тенденции, закономерности дальнейшего развития, освещает перспективы движения вперед.

Персональные, тематические, формальные регламентации, категорическое отрицание допустимости условных форм, в той или иной степени деформирующих образ, имели своим следствием уподобление социалистического реализма то своеобразному классицизму, то натурализму. И хорошо, что догматическое, отпугивающее определение принципов реалистического творчества, имевшее довольно широкое распространение несколько лет назад, отходит в прошлое. Хотя с явлениями такого рода еще приходится встречаться и борьба с ними не должна приостанавливаться, все же теперь вырабатывается более широкий, более свободный взгляд на проблему, открывается простор для более плодотворных теоретических исканий, суждений, построений и концепций. Но одно дело — затверженный круг устаревших понятий, догмы, каноны, тормозящие научное творчество, и совсем другое — качественная определенность понятий, логических категорий, руководящих принципов, без которых никакая теория невозможна.

Между тем замечается, что некоторые литературоведы под видом ниспровержения узкого догматического взгляда настолько увлекаются искусственным расширением понятия *социалистический реализм*, что последний утрачивает свою качественную определенность, превращается в бесформенный единый поток: его эстетические границы оказываются чересчур зыбкими, расплывчатыми, деформации отдается предпочтение перед воссозданием реальных предметных форм жизни, условные художественные формы (гипербола, гротеск, алогизмы и пр.) признаются как нечто безусловно необходимое всегда и во всех случаях или даже заслуживающее преимущественного внимания. При таком подходе характерные признаки реалистической формы искусства размываются, смешиваются с признаками модернистского искусства;

■

писатель», Л., 1961; В. Р. Щербина. Актуальные проблемы современного литературоведения. Гослитиздат, М., 1961; Реализм и его соотношения с другими творческими методами. Изд. АН СССР, М., 1962; Л. Тимофеев. Советская литература. Метод. Стиль. Поэтика. Изд. «Советский писатель», М., 1964; С. М. Петров. Реализм. Изд. «Просвещение», М., 1964; В. Иванов. О сущности социалистического реализма. Гослитиздат, М., 1965; Современные проблемы реализма и модернизма. Изд. «Наука», М., 1965; К. Д. Муратов а. Возникновение социалистического реализма в русской литературе. Изд. «Наука», М.—Л., 1966; Б. Сучков. Исторические судьбы реализма. Изд. «Советский писатель», М., 1967; Критический реализм XX века и модернизм. Изд. «Наука», М., 1967; А. И. Овчаренко. Социалистический реализм и современный литературный процесс. Изд. «Советский писатель», М., 1968.

реализм и модернизм уравниваются в формальном отношении, границы между ними стираются.

Приблизительная, безбрежно-релятивистская интерпретация социалистического реализма, в которой нет «догматизма», но нет и никакой определенности утверждения, имеет у отдельных авторов, по-видимому, различную мотивировку. Проявляется тут и просто беззаботное отношение к научным теоретическим принципам, и искреннее обольщение преувеличенными надеждами на эстетическую эффективность модернистской «условности», и, очевидно, неосознаваемое или скрываемое желание ослабить или стереть грани между реализмом и модернизмом. Еще очевиднее здесь стремление дать более широкое представление о богатстве художественных форм в социалистическом реализме, сделать социалистический реализм более «доступным», шире открыть дверь, чтобы облегчить движение к нему для тех, кого в той или иной степени коснулись модернистские веяния. Это стремление очень серьезно и в основе своей благородно. С ним надо считаться, но, на наш взгляд, оно должно осуществляться способами, более достойными высокой цели.

Если мы признаем ошибочным отождествление сущности метода социалистического реализма с творчеством ограниченного круга писателей, то, с другой стороны, было бы столь же ошибочным впадать в другую крайность, растворять представление о методе в эмпирической совокупности всех связанных с ним творческих индивидуальностей, признав равную «репрезентативность» каждой из них, чего фактически не бывает. Опасность здесь заключается в том, что в этом случае мы будем вынуждены или игнорировать конкретные факты несоответствия между творчеством и методом, или же растягивать, упрощать самое представление о методе, чтобы сделать его для всех приемлемым, чтобы подвести под него всех. Истинный выход из этого теоретического и практического затруднения заключается, на наш взгляд, в том, чтобы постоянно иметь в виду ведущие тенденции метода и только в свете их, а не по каким-либо частностям судить о соотношении между творчеством писателя и направлением или методом.

Это особенно важно учитывать как при изучении становления социалистического реализма в ранней советской литературе, так и при решении сложного вопроса о соотношениях между методом социалистического реализма и творчеством тех зарубежных писателей, которые в той или иной степени, в том или ином отношении сближаются с социалистическим реализмом, но еще не вполне освободились от своих прежних устарелых художественных традиций. Наше отношение к таким писателям, очевидно, должно выражаться в том, чтобы облегчить их движение к более тесному сближению с методом социалистического реализма, а не в том, чтобы сблизить с ними метод путем его упрощения, понижения уровня его идейно-эстетических и теоретических требований.

Суждения о необходимости «популяризации» метода социалистического реализма за счет снижения уровня его идейно-эстетических и теоретических требований не являются редкостью. Вот одно из них: «...наш творческий метод предполагает широкое использование самых разнообразных художественных форм (в том числе условных, романтических, символических), лишь бы они правдиво раскрывали закономерности исторического процесса. При столь широкой постановке вопроса отпадает почва для конструирования таких искусственных, на наш взгляд, понятий, как „метафорическое крыло“ в социалистическом искусстве или „социалистический романтизм“, „социалистический импрессионизм“ и т. д.»²

Думаем, что это — не «столь широкая», сколько неразборчивая, эклектическая постановка вопроса, примиряющая самые разнообразные течения. Почва для «конструирования» понятий о нереалистических, но идейно сближающихся с социалистическим реализмом литературных течениях действительно отпадает. Но какой ценой это достигается? Умалением реалистических форм, уравниванием их по значимости с романтическими и даже с условными, символическими. Оговорка: «Лишь бы они правдиво раскрывали закономерности исторического процесса» — не исправляет изъяна «столь широкой постановки вопроса», а лишь несколько прикрывает отказ признать за реалистическими формами преимущественное право на правдивое изображение жизни.

Нет ничего недопустимого в том, например, что в искусстве, объединяемом социалистической идейностью, будут появляться (да и появляются) рядом с произведениями социалистического реализма произведения романтические или в той или иной степени отмеченные печатью экспрессионизма. Ошибочным будет лишь признавать эти формы равнозначными социалистическому реализму или же распространять на них понятие о методе социалистического реализма.

Анекдотический монах, не желая нарушить предписание церкви на постные дни и в то же время не устояв против искушения полакомиться поросенком, нашел выход из затруднения в том, что «перекрестил поросю в карася» — и съел. Не так ли делаем иногда и мы, литературоведы? Значение писателей, воспринявших социалистические идеи, но еще не ставших реалистами, признаем не иначе, как только перекрестив их в социалистических реалистов, поступаясь высокими принципами нашего творческого метода. Очевидно, что отношение к таким писателям включает и момент согласия в меру их идейного сближения с нами, и момент расхождения в меру неприятия ими реалистических принципов. Более полное согласие должно достигаться не принижением тре-

² И. Бернштейн. Дискуссия о социалистическом реализме в Чехословакии. «Вопросы литературы», 1959, № 12, стр. 104.

бований нашего художественного метода до уровня этих писателей, а как раз выявлением фактического несоответствия. В этом и состоит одна из важных задач теоретиков социалистического реализма.

Социалистический реализм— это не только один из творческих методов, не только одно из направлений в искусстве. Он наиболее полно выражает истинную природу искусства вообще на достигнутой стадии развития и совпадает с ним в перспективе. Следовательно, его историческая действительность простирается за рамки метода и направления и основывает самую прогрессивную тенденцию всего современного искусства. Все то, что действительно вдохновлено и устремлено в той или иной мере этой восходящей тенденцией, заслуживает нашего внимания и нашего участия, хотя бы оно еще и не достигло уровня зрелости.

Не всегда можно, да это было бы и излишним педантизмом, с точностью определить момент окончательного перехода от прежних методов к новому в творчестве тех писателей, для которых исходным пунктом был критический реализм, или романтизм, или даже экспрессионизм, что характерно, например, для ряда немецких писателей и представителей так называемого «метафорического крыла» в чехословацкой литературе. Переходный период может иметь различную сложность и длительность. Первый, решающий и с большой определенностью устанавливаемый признак вхождения писателя в социалистическое искусство заключается, конечно, в мировоззрении, в идейности творчества. Но вхождение в социалистическое искусство не всегда еще означает и вхождение в социалистический реализм, как это и бывает с писателями, у которых художественное мышление, прежде связанное с теми или иными модернистскими воззрениями, отстаёт от идейного развития и так или иначе влияет на него.

И хотя собственно социально-политические воззрения имеют в данном случае решающее значение, было бы ошибочным приобщать художников к социалистическому реализму только по этому признаку, не считаясь с отступлениями от реализма в области эстетических воззрений и литературно-художественной практики. Это значило бы превратить второй член двуединой формулы «социалистический реализм» в пустой формальный привесок, и тогда уже, чтобы не погрешить против логики, следовало бы, как это и предлагали некоторые авторы, чувствуящие себя в реализме стесненными, остаться при одном более широком понятии *социалистическое искусство*, без каких-либо указаний на специфику формы. В таком случае наше искусство оказалось бы без формального эстетического критерия, и это не замедлило бы отрицательно сказаться и на его идейном содержании. А таким критерием должен быть именно реализм, потому что социалистическая идейность в искусстве может во всей полноте и чистоте проявить себя именно в той форме, которая адекватна ей — в реа-

листической форме. Две стороны — идейная и эстетическая — одинаково важны, взаимообусловлены, их нельзя разрывать, если мы стремимся к правильному научному постижению сущности творческого метода нашего искусства.

Не все произведения, имеющие социалистическую идейную направленность, в равной мере удовлетворяют требованиям единства социалистического содержания и реалистической формы. Поэтому важно не только избежать догматизма в определении признаков, отграничивающих социалистическое искусство от несоциалистического. Не следует представлять неподвижным и однородным и внутреннее состояние самого социалистического искусства; последнее, как всякое подлинное живое явление, не может не иметь своих стадий развития, своих более и менее совершенных, более и менее зрелых форм, своих сложных диалектических взаимоотношений и своих движущих противоречий. И вместо того чтобы эклектически конструировать «столь широкое» понятие, что оно на равных правах охватывает, признает и возводит к социалистическому реализму все многообразие форм, — вернее будет брать и оценивать последние по их собственному достоинству, с сохранением их собственного наименования, на их собственной стадии развития.

Обычно мы пользуемся выражениями *социалистическое искусство* и *социалистический реализм* как синонимами, и это, конечно, вполне естественно. Но отождествление этих понятий в теоретических суждениях, на наш взгляд, не всегда уместно и порой ведет к серьезным недоразумениям. В период своего формирования и бурного экстенсивного роста социалистическое искусство и социалистический реализм не совпадают в объеме. Первое шире второго, и отношения между ними — это отношения между историческим и логическим. Социалистический реализм составляет главную тенденцию, главное направление, все более утверждающее себя, но не исчерпывающее всего социалистического искусства. Внутри последнего наряду с социалистическим реализмом мыслимы и реально существовали течения или явления, находившиеся на разных стадиях приближения к нему. Это прежде всего революционный романтизм, который для многих писателей целого ряда стран является как бы преддверием социалистического реализма. Так, поэма «150 000 000» Маяковского — это уже социалистическое искусство, но еще не социалистический реализм. Такое же явление можно наблюдать, например, и в эволюции творчества Б. Брехта, В. Незвала, Х. Смирненского, Б. Ясенского на пути их движения к социалистическому реализму.

Поэтому не все писатели социалистического мировоззрения должны неукоснительно подводиться под социалистический реализм.³

³ Необходимость различать такие явления, как социалистический реализм и социалистическое искусство, признает и убедительно обосновывает

Мысль о нетождественности таких понятий, как социалистическое искусство и социалистический реализм, высказанная нами прежде в печати,⁴ вызвала ряд возражений. Они не лишены оснований, но все же не вполне убедительны и порой неверно передают нашу мысль. Сохранив прежние формулировки, добавим еще следующее. Оппоненты не обратили необходимого внимания на то, что о разграничении двух понятий идет у нас речь прежде всего применительно к раннему периоду формирования социалистического реализма в советской литературе и отчасти в литературе других стран, когда в социалистическом искусстве временно устанавливается как бы «двоевластие» революционного романтизма и реализма. Первый уже не мог, а второй еще не мог возобладать в массовом литературном движении. Такое суждение не находится в противоречии с историческими фактами. Ведь и Л. И. Тимофеев, сделавший нам наиболее веские возражения, все же не отказывается признать, что «процесс становления социалистического реализма в литературе не только не исключает, а, наоборот, предполагает различные подступы к нему, которые в широком смысле можно рассматривать как социалистическое искусство».⁵⁻⁶

Л. И. Тимофееву показалось, что предложенное разграничение двух понятий — социалистическое искусство и социалистический реализм — «вводит неизбежный качественный критерий».⁷ В связи с этим замечанием дополним наши суждения тем, что раньше нам представлялось само собою понятным. Мы исходим из положения, что классицизм, романтизм, критический реализм, социалистический реализм — это историко-литературные, а не оценочные категории.

Правда, историческая сменяемость творческих методов выражала известный прогресс художественного мышления. Каждый последующий метод, ассимилировавший завоевания предшествующих, расширял возможности художественного освоения действительности. Но в какой степени возможности реализовались в каждом конкретном случае — это определялось творческой индивидуальностью.

Поэтому наше суждение о революционном романтизме как преддверии социалистического реализма вовсе не означает обязательного признания превосходства творческих достижений второго. Писатели, находившиеся в «преддверии», могли создавать и создавали произведения более значительные, чем уже миновав-

и А. И. Метченко (см. его статью «О социалистическом реализме и социалистическом искусстве» в журнале «Октябрь», 1967, № 6).

⁴ Социалистический реализм. (К вопросу о его толковании). «Русская литература», 1963, № 4.

⁵⁻⁶ Л. Тимофеев. Метод живой, движущийся. «Вопросы литературы», 1968, № 1, стр. 16—17.

⁷ Там же, стр. 17.

шие это преддверие. Революционно-романтическая поэма А. Блока «Двенадцать» по своим художественным достоинствам и по своему значению для социалистического искусства в момент своего появления стояла выше многих произведений, написанных в духе социалистического реализма.

Метод социалистического реализма создает лишь лучшие предпосылки для творческой мысли, но заслуги авторов оцениваются не по принадлежности к нему, а по результатам их собственного творчества.

Л. И. Тимофееву осталось «непонятно, почему автор (Бушмин) освобождает социалистическое искусство от реалистического начала, хотя, с его же точки зрения, оно представляет собой, так сказать, преддверие социалистического реализма».⁸ Нам в свою очередь непонятно, чем мы дали повод для такого заключения. В нашей трактовке социалистическое искусство является понятием, объединяющим произведения идейной социалистической направленности как реалистические, так и сближающиеся с ними романтические. Этим самым указывается, что реалистическое начало и на ранней стадии существования нашей социалистической литературы было определяющим, несмотря на еще непреодоленную двойственность творческих методов.

Что же касается «двоевластия» методов — реалистического и романтического — в социалистическом искусстве наших дней, то оно, по-видимому, несостоятельно, не имеет под собой фактического основания. Считаю необходимым подчеркнуть эту мысль, так как она не получила в наших прежних работах достаточно ясного выражения.

Ранее в нашем литературоведении установилось представление о том, что романтизм как таковой исчез, преобразовавшись в романтику как черту метода социалистического реализма. Теперь эта спокойная точка зрения многих уже не удовлетворяет. Очевидно, возможны иные, лучшие решения. Однако к числу их, как нам кажется, не могут быть отнесены выводы о двух самостоятельных творческих методах в нашей литературе.

Высказывается такая мысль: «Как социалистический реализм есть новое качество в истории реализма, так и социалистический романтизм — высший этап в развитии мирового романтизма. Нужна дискуссия по этому вопросу».⁹ А. И. Овчаренко, специально рассмотрев вопрос о романтизме в советской литературе, пришел к выводу: «В одних случаях перед нами романтизм как самостоятельный художественный метод в широких рамках социалистического реализма как эстетической системы социалисти-

⁸ Там же, стр. 18.

⁹ Советская литературная наука и классическое наследие. (Ответы советских литературоведов на вопросы редакции журнала). «Вопросы литературы», 1967, № 9, стр. 42 (цитированные слова принадлежат Р. Оганисяну).

ческого общества («Всадники» Ю. Яновского, «Фархад и Ширин» С. Вургунa, «Дума про Опанаса» Э. Багрицкого, «Фауст и смерть» А. Левады); в других — как стилевое явление в более узких рамках социалистического реализма как основного художественного метода социалистической литературы («Молодая гвардия» А. Фадеева, «Знаменосцы» О. Гончара, «Прометей» А. Малышко). Одни писатели называют себя реалистами, другие — романтиками, третьи — романтиками-реалистами, четвертые — реалистами-романтиками, но все с полным правом утверждают, что стремятся выразить в своих произведениях великую правду нашей эпохи».¹⁰ Здесь, следовательно, выдвигается понятие социалистического реализма в широком смысле слова, как эстетической концепции, которая объединяет собственно метод социалистического реализма, являющийся основным в нашей литературе, и еще самостоятельный метод романтизма. По существу, это суждение близко к признанию целесообразности разграничения понятий социалистического искусства и социалистического реализма уже не только применительно к ранней поре развития советской литературы, а и вообще, включая наши дни. Это, конечно, не более как гипотеза, легко уязвимая, хотя как и всякие гипотезы, она может быть принята во внимание в дальнейших поисках более убедительных решений вопроса.

Романтизм как особое общественное и эстетическое мирозерцание составил в прошлом целую эпоху, но романтизм как особый тип художественного воображения, может, конечно, проявляться и так или иначе проявляется в литературе социалистического реализма. Однако здесь преобладающая реалистическая форма модифицирует все особенности романтизма, придает ему свой покров и окраску; он сохраняется только как оттенок в господствующем цвете времени, и поэтому о нем было бы правильнее говорить лишь как о художественно-стилевом течении в едином русле метода социалистического реализма.

Считаем достаточно убедительными те доводы, которые приводит Л. И. Тимофеев в цитированной нами статье против попыток теоретического вычленения самостоятельного романтического метода в современной советской литературе. Вместе с тем, как нам думается, автор напрасно отрицает научную целесообразность вообще каких-либо типологических разграничений внутри литературы социалистического реализма. Когда социалистический реализм остается единственным обобщающим понятием предельно широкого значения, т. е. равным понятию социалистического искусства, то, если речь заходит о многообразии и богатстве этого искусства, оказывается возможным говорить только

¹⁰ А. И. Овчаренко. Романтизм в советской литературе. Материалы научной конференции «Актуальные проблемы социалистического реализма». М., 1966, стр. 37.

о творческих индивидуальностях. На переходе от отдельного к всеобщему нет связывающего их звена — исчезает особенное. А между тем современная литературоведческая мысль всё чаще начинает усматривать в социалистическом реализме не только совокупность творческих индивидуальностей, но и некоторые типологические общности, объединяющие те или иные группы писателей в своеобразные художественно-стилевые течения, и, в частности, такое, которое восходит к романтизму. Но у нас нет терминов, определений, названий для этих течений, дифференцирующих предельно широкое понятие — социалистический реализм. Каковы они должны быть, мы не знаем, но убеждены в необходимости их. Многие считают, что все должно остаться так, как есть, что в противном случае будет поколеблено представление о единстве, целостности социалистической литературы. Более правильной, на наш взгляд, является позиция тех литературоведов, которые признают необходимость установления типологических разновидностей внутри социалистического искусства.¹¹

И как бы кто-либо не настаивал на необходимости остаться при одном всеобщем определении, это не остановит вполне естественного стремления искать во всеобщем особенное и отдельное. И это только обогатит представление о многообразии форм нашего единого в себе искусства.

2 Острые формы приобрели наши дискуссии о соотношении реализма и модернизма. В литературоведческих работах последнего времени этому отводится много места. И даже возникает вопрос: не слишком ли много? Создается впечатление, что некоторые проблемы, порожденные увлечением зарубежного буржуазного литературоведения модернизмом, навязываются нам, и мы начинаем старательно выжимать уже выжатый лимон. Эти проблемы порой заслоняют, ущемляют, отесняют собой другие, более важные. О социалистическом реализме, например, мы чаще говорим в его соотношении с модернизмом, чем в соотношении с материалистической эстетикой и живой практикой литературного движения. Трактовке тезиса о взаимоотношениях реализма с модернизмом, о дополнении первого последним отводится —

■

¹¹ Такие попытки сейчас предпринимаются относительно критического реализма. См.: Я. Эльсберг. Основные этапы развития русского реализма. Гослитиздат, М., 1964; У. Фохт. Пути русского реализма. Изд. «Советский писатель», М., 1963; Проблемы типологии русского реализма. Тезисы научной конференции ИМЛИ. М., 1967; М. Храпченко. Типологическое изучение литературы и его принципы. «Вопросы литературы», 1968, № 2.

в позитивном или негативном плане — чрезмерное место. Нет ли здесь перекоса, уклонения литературоведческой мысли от более плодотворного направления?

К модернизму надо подходить с учетом его внутренней дифференциации и конкретных условий места и времени. Роль его в истории литературы в разное время и в разных странах не оставалась величиной постоянной, была изменчива. Модернизм в русской литературе — и в этом, между прочим, одна из ее национальных особенностей — никогда не играл такой роли и не занимал такого места, как в некоторых западных литературах. Модернизм вообще не долго просуществовал в нашей стране. Социалистическая революция, с которой он оказался в явном противоречии, положила ему скорый конец. Крупнейшие поэты нашего века — Блок и Маяковский — отошли от модернистских течений. Гениальные писатели не уживались с модернизмом. Поэтому применительно к нашей большой литературе — русской и советской — разговор о модернизме часто оказывается оторванным от живого историко-литературного процесса, идет мимо цели.

Но, разумеется, в круг научных интересов советского литературоведения входят важнейшие вопросы, связанные со всем мировым литературным движением. Современная идеологическая борьба в области эстетической мысли, агрессивная роль представителей зарубежного модернизма в этой борьбе обязывают советских и вообще марксистских эстетиков, искусствоведов, литературоведов серьезно заниматься и проблемами модернизма. Надо, конечно, в них по-научному разобраться. Все дело лишь в том, чтобы эти проблемы не отвлекали на себя внимания больше того, сколько они заслуживают, и не заслоняли собою проблем более важных.

Модернизм неоднороден, противоречив, но есть в нем и нечто общее, «устойчивое», «родовое», что и позволяет говорить о нем как об особом течении в искусстве. Самая глубокая, основная, общая черта модернизма заключается не в его сознательном служении буржуазному обществу (многие модернисты враждовали с этим обществом), не в его приверженности к эстетическим концепциям «чистого искусства» или формализма (эти концепции возможны и вне модернизма, и далеко не все модернисты разделяли их) и даже не в той нигилистической позиции, которую он занял относительно реализма в искусстве. Если все эти черты действительно присущи модернистам, то присущи им в разной степени, не отличаются постоянством, являются, так сказать, вторичными, производными признаками. Главное же, определяющее в модернизме состоит в его разрыве с гуманистическими идеалами, поддерживать и развивать которые прежде всего и призвано искусство, в его отказе от участия в прогрессивных преобразованиях общества, в его отходе, принципиальной отчужденности (субъективной или только объективной — это в конечном

счете не столь важно) от насущных интересов широких народных масс.

Антинародность, выражающаяся не обязательно только в формальном субъективизме, в недоступности, дремучей темноте форм художественного творчества, а та принципиальная антинародность, которая предписывает поэту уход «даже не в индивидуализм, а в тесную субъективность»,¹² — вот в чем состоит главная сущность модернизма. Это общее кредо раннего и позднего модернизма потенциально заключает в себе возможности легкого превращения анархических бунтарей в апологетов буржуазного общества, в противников материалистической философии, реалистической эстетики, общественной борьбы за идеалы демократии и социализма. Отсюда, как следствие, вытекают присущие многим модернистам уходы в формализм и эстетство, пристрастие к сенсационности и псевдоноваторству, колебания от декларативного ультралиберализма к буржуазно-мещанскому практицизму.

Буржуазный модернизм, враждующий с прогрессивными общественными идеалами и объективным художественным познанием жизни, объявляет реализм в искусстве устаревшим, бесплодным, призывает к разрыву с ним. Волюнтаристски трактуя отношения художника к действительности, модернисты ставят акцент на разрушении, ломке, деформации реального облика материального и духовного мира, при помощи тех или иных условных приемов, субъективных символов, «мифотворчества». Этот произвол получает свое обоснование в субъективно-идеалистическом, иррационалистическом представлении о внутреннем мире человека и об окружающем его мире как о неопознанном хаосе, который может быть «оформлен» в искусстве любыми способами, подсказанными личной прихотью художника.

Модернистское псевдоноваторство, шумно рекламируемое как «современный стиль», принижает искусство, широко открывает двери не только для людей с надломленной психикой и ущербным сознанием, но и для тех, кто лишен каких-либо убеждений и дарования, — для дельцов, искателей наживы и скандальной славы.

Но модернизм — это не только пассивное выражение деградации, упадка искусства в буржуазном обществе. Это и агрессивная попытка повлиять на сознание и чувства широких масс, отравить их разум ядом антигуманизма и антикоммунизма, отвести их от активного участия в общественной жизни, от борьбы за лучшие идеалы. Модернизм, являясь следствием социальных причин, коренящихся в условиях буржуазного общества, в свою очередь становится причиной для воспроизводства модернистских настроений среди интеллигенции.

¹² Э. Н. Гиппиус. Собрание стихотворений. Изд. «Скорпион», М., 1904, стр. II.

Модернизм, взятый в его основной идейно-эстетической сущности, было бы более правильно именовать декадентством, как это и делалось в начале нашего века. С заменой наименования произошло, очевидно, и расширение круга явлений, охватываемых позитивным — по прямому своему смыслу — понятием модернизма, присоединение к основному декадентскому элементу еще и таких элементов, которые непосредственного отношения к нему не имеют. И поэтому явления, обозначаемые ныне сложным и противоречивым понятием модернизма, требуют, конечно, дифференцированного подхода.

Нет абсолютно чистых форм. Все связано переходами, все имеет свои градации. В каких-то пограничных пунктах возможны сближения между реализмом и модернизмом. Применительно к некоторым писателям отнесение их к реализму, романтизму или модернизму оказывается условным, приблизительным, субъективным. И здесь, как и во всяком деле, чтобы не заблудиться в частности, не следует терять из виду ведущих тенденций целого. Плохо, когда за деревьями не видят леса, но не лучше, когда в лесу не различают деревьев. Одно познается в связи с другим. Принципиально отрицательное отношение к модернизму как эстетическому направлению не исключает иного отношения к частным его проявлениям и к творчеству отдельных модернистов. Вопрос осложняется еще и тем, что разные люди придают одному и тому же понятию разный смысл. Реалист Флобер называл себя романтиком. Леся Украинка симпатизировала модернизму, подразуемая под ним новейший реализм. В обычном употреблении чехословацких и польских литературоведов модернизм означает современную литературу. И, очевидно, только этим можно объяснить странное заявление чешского литературоведа Иржи Франека о том, что Шолохов стоит «ближе к модернистам, чем к реалистам».¹³

Модернизм в разное время и в разных странах осложнялся такими особенностями, которые в той или иной степени видоизменяли его место и роль в истории литературы. С другой стороны, отдельные представители творческой интеллигенции, причастной к модернизму, бывают связаны с ним в разной степени и в разных отношениях: кратковременно или длительно, менее или более тесно, в плане только художественных (формальных) или и социальных (идеологических) интересов. Известно, например, что некоторые представители модернизма находятся в оппозиции к буржуазному миру, тяготеют к демократии. В меру своего участия в прогрессивном движении человечества они заслуживают уважения и признания. Вообще непозволительно оценку целых литературных направлений — будь то модернизм, или реализм, или что-либо другое — механически, прямолинейно переносить на их

¹³ Werk und Wirkung. Materialien des Internationalen Symposiums «Scholochow und wir». Leipzig, 1966, S. 50.

отдельных представителей. Скажем определеннее: значение талантливейших из модернистов в искусстве выше значения незадачливых реалистов. Все это так. Но это свидетельствует лишь о неполноте власти модернизма над ними, об их индивидуальных, а не о его общих заслугах.

Некоторые полагают, что сложность и противоречивость модернизма исключает возможность и необходимость его общих определений и оценок. Согласно этому взгляду, получается так: есть модернисты, но нет модернизма; и если есть модернисты, творчество которых заслуживает в том или ином отношении поло-



жительной оценки, то это будто бы отменяет необходимость рассматривать модернизм как реакционную концепцию искусства. Думаем, что такой взгляд не является состоятельным. Можно не удовлетворяться термином «модернизм», конкретное содержание которого находится в противоречии с его прямым позитивным смыслом, можно признать, что явления, объединяемые ныне этим термином, не поддаются однозначному определению; следовательно, можно и

желательно искать лучшие общие определения. Но сама необходимость в них не отпадает, поскольку в искусстве существует круг явлений, активно противостоящих тенденциям прогрессивного художественного развития. Трудности с размежеванием литературных направлений всегда были и будут. Если бы мы даже представили, например, реализм, романтизм и модернизм в виде более или менее замкнутых образований (чего, конечно, не бывает в действительности), то и тогда при графическом изображении мы могли бы иметь следующую картину (см. рисунок). Совмещающиеся секторы, где встречаются и переплетаются особенности двух или трех литературных направлений, могут служить предметом бесконечного, безрезультатного и часто не нужного спора. Спор этот может разрешиться (а нередко и вообще остается неразрешенным) только самим историческим ходом времени. Например, в нашей графической фигуре Александр Блок дооктябрьского периода нашел бы свое место прежде всего в пункте совмещения романтизма и модернизма, а в советские годы входил бы и в реализм. И если, например, поэзия футуристов Бурлюка и Крученых стояла за пределами реализма и романтизма, то «творчество Маяковского на первых этапах развития отражало реальную действительность в революционно-романтическом аспекте».¹⁴

¹⁴ Б. В. Михайловский. Проблемы конкретно-исторического изучения социалистического реализма. В сб.: О литературно-художественных течениях XX века. Изд. Московского университета, 1966, стр. 49.

Наличие смешанных перекрещивающихся явлений не отменяет, однако, необходимости характеризовать факты по их основному, центральному смыслу. В частности, это обязывает нас, с одной стороны, подходить к модернизму дифференцированно, конкретно-исторически, а с другой — не забывать стоящих за ним идеологических социальных, классовых сил, не забывать родовой, декадентской сущности художественных концепций этого идейно-творческого направления и на этом основывать принципиальные оценки.

Что же касается возможности «использования» реалистами некоторых художественных достижений модернизма, то случаи такого рода, если имеется в виду какой-либо технологический аспект творчества, конечно, не исключены. Последнее понятно в связи с той неоднородностью модернизма, о которой только что было сказано. Но именно как частные случаи они требуют особого разговора и относятся к области собственно истории поэтики и индивидуальной биографии писателя. И другое дело — принципиальные суждения, претендующие на более или менее широкое теоретическое и методологическое значение. Тут всякие призывы к тому, чтобы покончить с нигилистическим отношением к модернизму и сочетать реализм с модернизмом, тезисы об обогащении реализма модернизмом или частые указания на необходимость ассимилирования реализмом «всех форм, в том числе и нереалистических», вступают в прямой конфликт с научной методологией и выражают по меньшей мере неверие в творческие силы реализма и предрассудок, восходящий к модернизму, об инициативе последнего в развитии собственно художественных форм и изобразительных средств.

Да, тот или иной писатель может извлечь известный положительный результат из временного общения с модернизмом. Но это уже — дело только индивидуальной творческой биографии. Во всех областях деятельности судьбы человеческие бесконечно многообразны. Остается место и для положительных следствий из отрицательных причин. В таком противоречивом соотношении находились, например, свирепая царская цензура и творчество Салтыкова-Щедрина. Цензурный гнет побуждал сатирика к постоянной борьбе с ним художественными средствами «эзопова» языка, к неустанному изобретательству в области формы и стиля, и в этом борении достигнуты были непреходящие ценности, художественное значение которых выходит за пределы собственно «эзопова» стиля. Эта победа — результат борьбы, а не приятия, плод вражды, а не согласия.

И не исключено, конечно, хотя и нуждается еще в веских доказательствах, что крупнейшие русские поэты XX в. Блок и Маяковский, пройдя через стадию модернизма, сделали для поэзии какие-то художественные приобретения. Слабых модернизм растлевал и подминал, сильные искали и находили выход на просторы прогрессивного, идейного творчества. И разве Блок и Маяковский

в период своего сближения с модернистскими течениями не выделялись гражданским устремлением мысли, поисками выхода в большой социальный мир, и разве сам этот отход Блока и Маяковского от модернизма не является красноречивым доказательством той истины, что великое творчество несовместимо с модернизмом, что сулимые последним блага являются ложными?

Крупнейшие поэты начала нашего века — В. Брюсов, А. Блок, В. Маяковский — пришли к безоговорочному признанию социалистической революции, преодолевая модернистские иллюзии. Футуристические увлечения Маяковского затрагивали главным образом область его формальных литературных исканий; они не были настолько глубокими и длительными, чтобы заглушить гражданский пафос поэта, его рано пробудившиеся революционные настроения. Поэтому Октябрьский переворот он встретил словами: «Моя революция!»

Более резкий перелом под влиянием совершившейся социалистической революции произошел в мировоззрении и творчестве выдающихся представителей русского символизма — Брюсова и Блока. Октябрь помог поэтам преодолеть декадентский груз, тяготивший над их гражданскими исканиями. Каждый из них, в особенности Блок, мучительно и безысходно искал новых путей. Октябрь указал выход из тупика в большой социальный мир.

В 1923 г. Брюсов говорил: «Переворот 1917 г. был глубочайшим переворотом и для меня лично: по крайней мере я сам вижу себя совершенно иным до этой грани и после нее».¹⁵ После этого «переворота» Брюсов осознал себя «современником и работником нашей Великой революции».¹⁶

Еще более ярким примером благотворного влияния революции на писателей может служить творчество А. Блока — крупнейшего представителя русской поэзии на переходе от XIX к нашему веку. В личной и общественно-литературной биографии Блока, как и в его поэзии, сплетались и спорили противоречивые идейные тенденции периода острых революционных схваток. Связанный условиями своей жизни с традициями старого мира, поэт жил и творил в состоянии напряженных поисков выхода из плена буржуазного искусства. Дорога Александра Блока к революции была труднее, мучительнее, извилистее, нежели дорога его столь же даровитого младшего современника Владимира Маяковского. Воинствующая натура и время дальше продвинули Маяковского, поставив его во главе советской поэзии. Но и в блоковской поэзии великие понятия — Родина, Россия, Революция, Народ — все более и более приобретали организующее и возвышающее значение, поэт все увереннее брал курс на маяк, зажженный революцией.

¹⁵ В. Брюсов, Избранные сочинения в двух томах, т. I, Гослитиздат, М., 1955, стр. 25.

¹⁶ Там же, т. II, стр. 515.

После Октября Блок активно включился в строительство новой культуры. «Всем телом, всем сердцем, всем сознанием — слушайте Революцию», — призывал он в статье «Интеллигенция и революция» (1918).¹⁷ «Путь среди революций, — записал он в дневнике 7 января 1919 г., — верный путь».¹⁸ Жизнь Блока оборвалась в самом начале этого верного пути. в 1921 г. Если бы преждевременная смерть не помешала Блоку пролететь все те новые песни, которые были в его восприимчивой душе разбужены социалистической революцией, он занял бы и в советской поэзии место, соразмерное его огромным поэтическим возможностям. Ярким предвестником этого служит поэма «Двенадцать».

Творчество Блока, Маяковского, Брюсова свидетельствует, в первых, о том, что все наиболее даровитое в русской литературе тянулось к революции, видя в ней основание для большого искусства, а во-вторых, о силе идей социалистической революции, идей, покоряющих лучшие умы и таланты.

Это была победа законов революционной действительности над заблуждениями личности, победа, открывавшая широкий простор для творческой мысли.

Подобно тому как это было у нас с Маяковским, Блоком, Брюсовым, а порой и не без влияния их примера, перемены, вызванные в зарубежных литературах идеями Октябрьской революции, помогли ряду виднейших литераторов (Иоганнесу Бехеру, Витеславу Незвалу, Гео Милеву, Людмилу Стоянову и др.) порвать связи с теми или иными модернистскими течениями и выйти на широкий простор социалистического новаторства.

В недавно появившемся, посмертно изданном капитальном труде И. И. Анисимова «Новая эпоха всемирной литературы» широко освещены те глубокие прогрессивные перемены, которые вызваны эпохой Октябрьской революции в судьбах всей мировой литературы, в крупнейших национальных литературах и в творчестве отдельных выдающихся писателей. Наблюдения автора, его выводы, всегда аргументированные убедительными фактическими свидетельствами истории, раскрывают повсеместное и непреходящее значение марксистского учения и идей социалистической революции для развития художественной мысли в XX в. Исследователь, в частности, превосходно показывает и доказывает историческую неотвратимость перехода наиболее видных писателей на сторону социалистической революции. Эта тенденция прокладывает себе путь, несмотря на всю сложность и противоречивость индивидуальных, групповых, классовых и национальных условий литературного развития.

¹⁷ А. Блок, Собрание сочинений в восьми томах, т. VI, Гослитиздат, М.—Л., 1962, стр. 20.

¹⁸ Там же, т. VII, стр. 355.

«Обобщая значительнейшие явления новой литературной эпохи, характер и направление современного литературного развития, — пишет И. И. Анисимов, — мы устанавливаем такую закономерность, как сосредоточение передовых сил всемирной литературы на стороне социалистической революции». «О значении происходящего сдвига говорит то, что почти все крупнейшие писатели этого времени оказываются на стороне социалистической революции». «Приход великих в лагерь революции есть самая патетическая особенность литературы XX столетия».¹⁹

В связи с тем знаменательным историческим фактом, что социалистическая революция помогла некоторым представителям модернистских течений начала века стать деятелями социалистического искусства, — в связи с этим наблюдается вот какое любопытное явление в зарубежном (особенно чехословацком), а отчасти и в нашем литературоведении. Отдельные авторы, вместо того чтобы говорить о плодотворности воздействия идей и событий социалистической революции на целый ряд модернистов, говорят о положительном значении модернизма для рожденного революцией искусства социалистического реализма. В такой трактовке, переворачивающей вещи с ног на голову, извращающей объективную связь фактов, модернизм оказывается отправным пунктом в развитии социалистического реализма. И на этом ложном основании строится методологический вывод о плодотворности «модернистской» стадии в формировании реалистов нашего времени или о желательности усвоения нашими молодыми поэтами модернистских традиций. Для такого вывода ссылки на художественные достижения отдельных выдающихся писателей-модернистов не могут служить оправданием. Частные положительные факты и следствия должны быть соответственно и трактованы как частные случаи. Цветы растут и на болоте. И тот обнаружил бы только варварскую примитивную логику, кто, основываясь на этом, стал бы призывать: «Полезайте в болото!», признавать зло источником добра или необходимой стадией движения к нему. Именно такой логикой и продиктован призыв «покончить с нигилизмом в отношении к модернизму». Слово «нигилизм» в правильном своем значении выражает отрицание общественных ценностей. Но модернизм ведь сам есть нигилизм по отношению к прогрессивному искусству, есть регресс, разрушение искусства. И вот нам рекомендуют покончить с нигилизмом в отношении к нигилизму. Оригинально!

Поборники идеи сочетания реализма с модернизмом весьма склонны приписывать последнему такие заслуги, которых он вовсе не имеет, и усматривать зависимость реалистов от модернизма там, где ее вовсе нет. Если речь идет не о каких-либо элементарных, частных технических приемах, которые, конечно, могут совпадать

¹⁹ И. Анисимов. Новая эпоха всемирной литературы. Изд. «Советский писатель», М., 1966, стр. 5, 6, 329.

даже у писателей враждующих направлений, а о формах в крупном плане, то решительно нет никаких оснований считать, что реализм заимствовал их у своих противников. Скорее наоборот. Реализм и модернизм принципиально враждебны друг другу. Но последний живет не только одними антиреалистическими декларациями. В собственных же интересах он бывает вынужден приспособляться и ради этого делать заимствования из реализма. Нередко то, что в формальном смысле признается ценным в лучших произведениях модернистов, что приписывается их творческой инициативе, по внимательному рассмотрению оказывается восходящим к реализму.

Довольно распространенным является, например, мнение, что реализм обогатился от модернизма условными формами. Справедливо ли это утверждение? Есть два рода условности в искусстве: специфическая художественная условность как особое средство выразительности, приводящее порой к резкой деформации явлений конкретно-чувственной реальности, и та условность, которая лежит в самой природе художественно-образного познания жизни и составляет язык искусства, включающий, в частности, разнообразные виды тропов. «Искусство имеет свою естественность, потому что оно есть не списывание, не подражание, но воспроизведение действительности».²⁰

Пустое дело — спорить о том, кому своим происхождением обязаны условные формы, понимаемые в узком смысле, — реализму, романтизму, модернизму или каким-либо другим литературным направлениям. Они принадлежат искусству вообще, некоторые из них — символ, гипербола, гротеск — присущи ему изначально. В каждом из направлений и видов искусства условные формы приобретали свой характер, свои функции, свое значение, свое место в общей системе изобразительных и выразительных средств. Формалистическое искусство гипертрофировало эти формы, сделало их орудием не познания, а искажения жизни.

И в искусстве вообще, и в реализме в частности условные формы, с их ярко выраженной субъективностью, отличаются крайней изменчивостью как в ходе времени, так и в одно и то же время. Нет более грубого, более жалкого понимания условных форм, чем то, которое высказал о них один критик как о давно изобретенном «велсипеде»,²¹ используемом современными писателями. Художественное творчество никогда не остается простым использованием готовых форм. Включаясь в традицию, оно вместе с тем каждый раз является новым творческим актом художественного познания действительности, осуществляемого в новых формах. Поиски, создание, совершенствование форм у художников слова, да и не только у них, есть всегда мыслительный процесс, т. е.

²⁰ В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. II, стр. 319.

²¹ «Вопросы литературы», 1964, № 8, стр. 173.

всегда — желание, стремление наиболее полно, наиболее точно выразить, выкристаллизовать идею, мысль, чувство, настроение, предметный образ, психологическое состояние человека и т. д. Поэтому в каждом подлинно художественном произведении форма создается заново, это всегда — конкретная форма. Поиски необходимой в каждом данном случае формы, диктуемой объектом, избранным художественным методом, творческой идеей, тем успешнее, чем шире принимает во внимание художник достижения своих предшественников и современников. Но художественные формы, уже открытые другими, — все же только материал, только отправной пункт для собственного творчества. Лев Толстой говорил, что «каждый большой художник должен создавать и свои формы».²²

Поэтому и условные формы следует рассматривать в реализме именно как его собственные, а не «чужие». Как уже изобретенный «велосипед» они здесь вовсе не нужны, но как способ достижения новой художественной выразительности они могут оказаться необходимыми и целесообразными. При выявлении целесообразности условных форм не напрасным, на наш взгляд, является вопрос о границах их применения в реализме, хотя некоторые исследователи считают, что здесь никаких пределов не положено.

Согласимся с суждением, что дело не в мере условности, а в ее характере, в ее функциональном значении. Это суждение совершенно справедливо как возражение против попыток предписать какую-то меру или степень условности относительно отдельных частей, отдельных образов или компонентов произведения. Здесь, очевидно, вполне оправданы случаи самой резкой деформации, дерзко ломающей естественность формы с той целью, чтобы обнажить через неестественное, неправдоподобное какую-либо черту, аспект, свойство реального явления.

Применение условных форм в зависимости от эпох, стран, литературных направлений, жанров, предмета изображения, творческих индивидуальностей и т. д. колеблется, изменяется в широком диапазоне. Этот диапазон достаточно широк, чтобы удовлетворить самым максимальным требованиям разнообразия форм в искусстве. И, разумеется, какая-либо конкретная дозировка здесь становится нелепостью. Но о пределе насыщения, о высшей границе применения деформирующих приемов говорить все-таки можно и, полагаем, нужно. Иные ныне очень рьяно отвергают вообще какую-либо мысль о мере и целесообразности в искусстве, особенно когда речь идет о применении условных форм, и при малейшем упоминании о «мере» впадают в безмерное негодование.²³ Почему вдруг такой

²² А. Б. Гольденвейзер. Вблизи Толстого, т. I. М., 1922, стр. 93.

²³ Здесь я отвечаю тем моим неумолимым оппонентам, которые видят средство от всех бед искусства прежде всего в насыщении художественных произведений условными формами и малейшее указание на возможность отрицательных последствий гипертрофии условных форм встречают яростной атакой как посягательство на эстетическую святыню. Одному из таких кри-

полный отказ от принципа целесообразности, гармонии там, где об этом следует говорить в первую очередь — в области прекрасного, в искусстве? Нельзя ли все-таки, поразмыслив, отнестись к делу спокойнее, разумнее. Зачем же, закусив удила, мчаться в пустую безбрежность? Ведь вот даже животное, как говорит К. Маркс, формирует материю сообразно мерке и потребности того вида, к которому оно принадлежит. Что же касается человека, то он «умеет произвести по меркам любого вида и всюду он умеет прилагать к предмету соответствующую мерку; в силу этого человек формирует материю также и по законам красоты».²⁴

Если для всего есть мера, диапазон функционирования, за пределами которого явление (вещь, понятие, прием и т. д.) становится иным, то вполне допустимо предположить, что есть и для деформирующих условных приемов в искусстве вообще и в реалистическом искусстве в особенности свой «порог насыщения», после которого произведение требует квалификации, несоразмерной с художественным творчеством или реалистической поэтикой. Этот предел насыщения — момент полного разрыва с изобразительностью, с воспроизведением предметных форм действительности, т. е. такая гипертрофия приемов деформации, которая ведет к субъективизму, абстракционизму, к абсурду. В любой силе есть своя слабость. Сила становится слабостью, когда ею злоупотребляют. Это относится и к художественным приемам.

Итак, все-таки мера и характер условности — это не безразличные друг другу понятия. В зависимости от меры и степени условность может приобретать разный характер, разное функциональное значение, вести к различным результатам. Если в произведении вообще условность выступает на первом плане, если она становится основным принципом изображения жизни, то это уже будет не реалистическая условность, не та частичная деформация, которая подчиняется познанию правды жизни, а формалистическая деформация жизни в искусстве.

Нельзя себе представить художника-реалиста, который бы создавал художественные формы, не сообразуясь с конкретно-чувственной действительностью. Это был бы уже не реализм, а что-то другое, хотя, конечно, и не обязательно враждебное реализму. Что же касается условных форм, то обилие их в реалистическом

тиков я уже имел повод ответить (см. статью «Против упрощения сложной проблемы» в журнале «Русская литература», 1964, № 4). Другие лишь повторили в разных вариациях суждения этого критика (см.: Miroslav Mikulašek. Первый Всесоюзный съезд советских писателей. К некоторым историко-теоретическим проблемам советской драматургии и социалистического реализма. «Zagadnienia Rodzajów literackich», т. 9, з. 1 (16), Łódź, 1966; А. Михайлова. О художественной условности. Изд. «Мысль», М., 1966, стр. 290—298), тем самым предоставив мне счастливую возможность не заниматься повторным подробным опровержением их выступлений.

²⁴ К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве, т. 1. Изд. «Искусство», М., 1957, стр. 158.

произведении не всегда хорошо, а отсутствие их не всегда плохо. Были и есть писатели, которые великолепно обходились без них, творя «по образу и подобию жизни». Были и есть писатели-реалисты, которые более или менее широко прибегали к условности. Однако было бы необоснованным заключать отсюда, что именно второй путь сулит какие-то особые перспективы в смысле открытия новых художественных богатств, и специально стимулировать интерес к условности.

Вопрос об условных формах в реалистическом искусстве может быть поставлен так: когда художник испытывает необходимость прибегать к ним, никто не может запретить ему этого и ставить какие-либо пределы, если условность действительно оправдана высокой целью правдивого художественного познания и оценки жизни. Но пределы все-таки тут существуют, и критерий меры не является совершенно излишним. Эти пределы не навязываются кем-либо художнику-реалисту, а подсказываются ему самой сущностью реализма, призванного изображать объективную истину в соответствующих ей реальных формах. Нет необходимости искать пригодную для всех случаев формулировку меры условности в реализме. Всегда должны учитываться особенности видов и жанров искусства, своеобразие национальных и исторических условий развития искусства, характер творческих индивидуальностей. Те или иные видоизменения, отклонения и исключения в широких границах реализма как художественного метода требуют, конечно, особого подхода. Но поскольку речь в данном случае идет о современной реалистической литературе, то едва ли можно отрицать, что здесь художественное познание жизненной правды определяется решающей ролью принципа возможной верности формам жизни, а не принципа условности. Именно такое соотношение наряду с самим характером условности отличает, на наш взгляд, реалистическую условность от формалистической деформации.

И как свидетельствует опыт исторического развития реализма, художники этого направления никогда не ставили условность на первое место; близость к конкретно-чувственной картине объективного мира все же пробивает себе дорогу во всем огромном разнообразии явлений реалистического искусства.

«Мы убеждены, что классическое правило эстетики — „конкретная определенность предмета“ (оно образцово выражено в переписке Гете и Шиллера) — также и сегодня целиком и полностью сохранило свое значение и что в этом эстетическом постулате заключена вместе с тем мировоззренческая гуманистическая концепция, в том смысле, что опредмечивание означает очеловечение, в то время как, с другой стороны, бегство в абстрактное вместе с тем есть бегство от человека в обезчеловечивающее, в бесчеловечность».²⁵ Так писал Иоганнес Бехер, и с этим нельзя не согласиться.

²⁵ «Вопросы литературы», 1963, № 5, стр. 170.

3 Проблема многообразия художественных форм в литературе социалистического реализма не случайно вызывает все более активный научный интерес. Имевшие распространение в прошлом попытки догматической трактовки нашего творческого метода и канонизации тех или иных художественных форм причинили заметный ущерб ее разработке. Необходимость преодоления отставания в этой области литературоведческих исследований, развертывание и углубление изучения социалистического искусства во всем многообразии его художественных форм и творческих индивидуальностей придают ныне проблеме художественного богатства особое значение.

Результаты, достигнутые в освещении этой проблемы, если еще и не вполне удовлетворительны, то все же достаточно очевидны.

И вместе с тем в самой трактовке проблемы, при прочих других недочетах и недоработках, замечаются увлечения, которые, как нам представляется, заслуживают в первую очередь критического рассмотрения. Дело в том, что в понимании ряда исследователей процесс художественного обогащения литературы социалистического реализма связывается прежде всего с использованием уже готовых форм и приемов, сложившихся в нереалистических, в том числе и модернистских течениях, и с насыщением произведений деформирующими поэтическими приемами. Обосновывается такое направление исканий предположением, что, во-первых, будто бы собственно реалистические, традиционные формы уже устарели, исчерпали или исчерпывают себя и, во-вторых, что художественному сознанию нашего современника, живущего в бурный век научных и технических открытий, более свойственны условные знаки и символы с присущими им лаконизмом, динамизмом, экспрессивностью. Вот обычная фраза: «Метод социалистического реализма использует самые разнообразные художественные формы, в том числе условные, романтические, символические и т. д.». Источник цитаты на этот раз не указываем. Выражение это стало бродячим, оно почти непременно появляется там, где заходит речь о богатстве форм в искусстве социалистического реализма. Вариации небольшие; вместо «использует» появляются «приспосаблиет», «применяет», «преобразует»; более последовательные и смелые авторы на место «и т. д.» прямо и откровенно вписывают: «и модернистские».

Подобная характеристика творческой силы нашего метода очень коварна, она почти равносильна незаслуженному оскорблению или свидетельству о бедности. В самом деле, каким выглядит здесь реализм, если, пользуясь приемом персонификации, представить его в виде живого существа. Он всеяден, но не очень производительен и для удовлетворения своего большого аппетита постоянно вынужден обращаться к изобретательным заимодавцам, в роли которых выступают нереалистические течения. Но если это и не простой должник, то все же не более как умелый распорядитель кредитов, талантливо использующий ценности, добытые другими.

Эти другие не могли хорошо воспользоваться своим добром, но вот пришел старательный хозяин и пустил мертвый капитал в оборот. Мы вовсе ничего не утрируем, а просто точно передаем смысл, который, если хорошенько вдуматься, сам собой вытекает из той часто употребляемой фразы, которая только что была выше цитирована.

Она весьма уязвима, неудачна по крайней мере в трех отношениях. Во-первых, она умаляет реалистические формы, обязывая метод социалистического реализма обращаться за помощью к «чужим», вносит оттенок недоверия к его собственным творческим возможностям; главное понятие *широта творчества* форм подменяется второстепенным — *широтой использования* форм. Во-вторых, словами «использует» или «приспосабливает» упрощается, огрубляется самое представление о генезисе художественных форм и средств в реалистическом творчестве. В-третьих, совершенно неосновательно констатируется полная формальная неопределенность, аморфность, эклектичность метода социалистического реализма. Метод социалистического реализма понимается, следовательно, только как социалистическое мировоззрение художника, безразлично относящееся к тем формам, в которых оно реализует себя в художественном произведении. Но это решительно не так. Социалистическому реализму адекватны именно свои, реалистические формы.

Более правильной, по нашему убеждению, является иная постановка проблемы художественного богатства социалистического реализма. Она заключается, кратко говоря, в следующем. Литературе социалистического реализма присущи широкое и свободное понимание литературной преемственности. Однако этим вовсе не отменяется вопрос о сравнительной ценности тех или иных художественных традиций, их роли в современном реалистическом творчестве. Поэтому, не исключая возможности наследования художественных достижений некоторых нереалистических течений и в первую очередь, конечно, прогрессивного романтизма, следует объяснять многообразие художественных форм прежде всего на почве самого реализма в его историческом развитии и движении. Иными словами: вопрос об использовании, преобразовании форм нереалистических течений следует рассматривать как часть более широкого и более важного вопроса о творческих возможностях самого реализма в его прошлом и настоящем. Только при таком понимании проблемы находит свое правильное решение, в частности, и вопрос об условных формах в реализме. Последние, как показывает история развития литературы, не составляют главной черты в поэтике реализма, им принадлежит хотя и существенная, но не решающая роль. Условные формы в реализме бывают эффективны в качестве способа постижения жизненной правды только тогда, когда они не порывают с принципом реалистичности формы, подчиняются ему, а не подавляют его, когда они входят в систему

разнообразных способов и средств творческого воспроизведения жизни. Поэтому было бы неправильно связывать представление о многообразии художественных форм в социалистическом реализме прежде всего с деформирующими художественными приемами и стимулировать новаторские поиски именно в этом направлении.

В области художественных форм, изобразительных приемов и средств реалистический метод дает простор для выбора в согласии с желаниями, вкусами, навыками самого творца и его конкретными темами и замыслами. Для поэтики реализма в его лучших классических образцах характерна пластическая изобразительность, предметная, чувственная конкретность образцов, единство реалистического содержания и реалистической формы. В изобразительный арсенал реализма входят в качестве одного из средств и так называемые условные формы, в той или иной мере деформирующие образ реальных предметов и явлений, — гипербола, гротеск, алогизмы, фантастические образы. Они превосходно уживаются в реалистическом, особенно в сатирическом творчестве, законны и эффективны в нем, но лишь постольку, поскольку они опираются на более широкий принцип — принцип широкого соответствия художественных форм искусства реальным формам действительности. Как только условным формам приписывается решающая роль и сама условность гипертрофируется, превращается в основной принцип изображения жизни, — с этого момента и в этом качестве условная поэтика приходит в конфликт с самой природой реализма, его идейным содержанием. В таком случае реализм перестает быть самим собой и смешивается с принципиально враждебным ему модернистским искусством.

Характеризуя метод социалистического реализма в его отношении к художественным формам и средствам, мы можем сказать, что ничто *реалистическое* ему не чуждо. Подчеркнутое определение принципиально важно. Когда это забывается, то понятие о художественной широте как признаке нашего творческого метода уступает место «всеядности» и превращается из руководящего в дезорганизующее начало.

Авторы, которые ныне особенно суетливо хлопочут вокруг любимой ими деформирующей художественной условности, которые объявляют ее безусловной условностью, даже пишут о ней целые книги и прежде всего с этой прочно занятой ими узкой площадки взирают на все искусство, — эти авторы исполнены гордой уверенности, что они выступают борцами против всякой регламентации во имя художественного многообразия социалистического реализма, в действительности же они являются проповедниками самой доктринерской, самой уродливой регламентации.

Представьте себе, читатель, произведения, в которых отъединено от всей полноты типического воспроизведения жизни нагнетались бы гротески, гиперболы, алогизмы, всякие условные знаки

и субъективные символы, — представьте себе мысленно это, и вы почувствуете, какая это будет дремучая нелепость.

Значение деформирующих поэтических приемов, их место и функции не могут быть поняты вне постановки общей проблемы единства формы и содержания произведений искусства вообще и произведений реализма в частности. Ссылаются на Гоголя и Щедрина. Да, это были великие мастера художественной условности. Гротеск играет свою эффективную роль у Гоголя и Щедрина, но не с ним только и не в первую очередь с ним связана сила их сатиры. Они поставили на службу социальной сатире все богатейшие художественные достижения критического реализма и прежде всего метод психологического анализа, сохранив и гротеск на правах существенного и весьма эффективного, но все же подчиненного способа изображения жизни. И именно потому гротеск выступает в их произведениях острым художественным инструментом, что он органически включается в реалистическую систему разнообразных форм, приемов и средств, как унаследованных от предшественников, так и обогащенных собственным новаторством. Если бы в гоголевской и щедриновской сатире были сплошь одни гротески, гиперболы, алогизмы, то за ними мы не только не увидели бы реальной жизни, но и не различили бы самих гротесков и гипербол как приемов реалистического искусства. Гротеск приобретает реалистическое значение только тогда и постольку, когда и поскольку он подчиняется более широкому признаку реалистической образности — воссозданию жизни во всей ее конкретно-чувственной полноте. Щедринский градоначальник, имеющий на плечах вместо головы примитивный музыкальный инструмент, потому именно и производит огромное сатирическое впечатление, что выступает на фоне реалистической картины, которая в целом и во множестве деталей остается поразительно верной изображаемой действительности.

Ссылаются на выдающихся представителей социалистического реализма — Маяковского, преимущественно раннего, и Брехта, в творчестве которых художественная условность проявилась очень эффективно. Но не станем забывать, что позднее Маяковский не напрасно стал отказываться от «гипербол виньеточного самоценного образа». Что же касается Брехта, то, как бы ни была в своем роде хороша, великолепна и оригинальна его манера, она все же является лишь одной из многих стилевых разновидностей в социалистическом искусстве, и ее не следует канонизировать. «Достаточно на минуту представить себе, что все современные пьесы пишутся в стиле Брехта, — и сразу станет ясно, какое обеднение реализма породило бы преимущественное положение одного стиля».²⁶

■

²⁶ В. Д н е п р о в. Проблемы реализма. Изд. «Советский писатель», Л., 1961, стр. 286.

Что же касается реализма вообще и социалистического реализма в частности, то на него нельзя механически переносить специфику сатирического творчества. Приемы художественной трактовки человека и окружающего его мира все более утончаются и усложняются. В этих условиях понимание «гротескности» в качестве доминирующей особенности реалистического искусства может быть оправдано лишь применительно к отдельным случаям, но оно не может претендовать на всеобщее значение.

И вот что еще заметим. Искусству вообще, реалистическому искусству в частности, а реалистической сатире в особенности не противопоказаны условные формы, а в их числе гипербола с ее яркой разновидностью — гротеском. Но гипербола — орудие скорее индивидуальное, чем родовое, она требует особого художнического дарования.

Понять обусловленность гиперболы, исходя из специфики предмета изображения и тех задач, которые себе сознательно ставит писатель, значит понять самое главное, ибо у подлинных художников форма произведения всегда проявляется как закономерное следствие природы объекта и идейного замысла. Однако это еще не исчерпывает вопроса о генезисе гиперболы в искусстве. Весьма значительно участие в генезисе гиперболы эмоционального элемента, авторского темперамента. В творческом процессе гипербола является одновременным, слитным выражением идейного, эстетического и морального отрицания или утверждения предмета изображения. И хотя гипербола, рассматриваемая с познавательной точки зрения, определяется обычно как прием, рассчитанный на то, чтобы ярко и крупно выставить те или иные стороны предмета, она менее всего поддается такому чисто техническому истолкованию. Трудно назвать другой поэтический прием, который был бы так, как гипербола, тесно связан с определенной творческой индивидуальностью, с соответствующим художническим темпераментом. Поэтому рекомендовать приемы гиперболизации такому писателю, который к ним не предрасположен характером своего дарования и темперамента, совершенно бесполезно. Гипербола, усвоенная только как технический прием, применяемая чисто рассудочно, не одухотворенная сильным и искренним чувством художника, — ничего не может дать, кроме грубой, мертвой карикатуры, лишенной идейно-художественного значения. Гипербола, рассматриваемая с психологической стороны, рельефно фиксирует высокое напряжение эмоций писателя, вызываемых в нем объектом изображения, и является как бы своеобразным выражением авторского лиризма. Чем величественнее предмет восхищения или чем низменнее предмет негодования, тем сильнее проявляется гипербола.

Выдвижение условных форм на первый план в качестве средства достижения художественного многообразия и новаторства основано на предположении, что старый классический принцип реализма — изображение жизни в ее конкретно-чувственных формах —

или вообще недостаточно продуктивен и нуждается в дополнении, или же к нашему времени исчерпал свои возможности. «Возможности театра, ограниченного иллюзией жизнеподобия, исчерпаны»,²⁷ — заявляет один автор. «Нет, — говорит другой, — формы безусловные далеко еще не исчерпали своих возможностей, и предрекать их гибель преждевременно».²⁸ Бытовые картины, связанные с принципом жизнеподобия, и условный гротеск «на равных основаниях могут быть художественным воплощением социалистического реализма»,²⁹ — такова третья точка зрения.

Мы не видим принципиальной разницы в утверждениях, что возможность творческого изображения жизни в формах ее объективного проявления уже исчерпаны или будут исчерпаны. Они равно несостоятельны, так как исходят из довольно странной для нашего времени философской предпосылки о неизменности и «исчерпаемости» форм жизни или, если это не отрицается, об «исчерпаемости» возможностей человека творить в формах жизни. Но жизнь не стоит на месте, не остается всегда себе равной, и эта непрерывность и бесконечность «творчества» самой жизни — неиссякаемый источник бесконечного, растущего многообразия художественных форм в реалистическом познании природы, общества и человека. Нелепо говорить об исчерпаемости реалистических форм творчества. Могут устаревать отдельные приемы, жанры, язык, художественная стилистика, творческие концепции, но не принцип реалистической формы. Может что-то отмирать, но невозможна смерть реализма. Художественный реализм — аналог действительности, и, понимаемый так, он обладает возможностью бесконечного развития, совершенствования, обновления, обогащения во след жизни и в связи с внутренним движением самой реалистической художественной мысли.

Естественно, что признание исчерпаемости форм реализма, соответствующих конкретно-чувственным образам объективной действительности, с логической неизбежностью влечет утверждение преимущественного значения за условными формами в реализме (хотя в этом случае само слово «реализм» лишается своего коренного смысла и остается простой терминологической условностью).

Предпринимаются попытки обосновать первенствующую роль деформации и ссылками на перемены в современном художественном сознании, которое будто бы «храбро углубляется в дебри фантастики, гротеска и алогизмов».³⁰ Где же, однако, те факты,

²⁷ Реализм и его соотношения с другими творческими методами. Изд. АН СССР, М., 1962, стр. 298.

²⁸ Ю. М а н н. Художественная условность и время. «Новый мир», 1963, № 1, стр. 223—224.

²⁹ М. Я х о н т о в а. Книга о социалистическом реализме. «Вопросы литературы», 1961, № 10, стр. 236.

³⁰ Н. Д м и т р и е в а. Художественное сознание современника. «Вопросы литературы», 1961, № 7, стр. 69.

которые подтверждали бы это? Никаких фактов не приводится, но не потому, что их нет. Факты, конечно, есть. Это — художественное сознание наиболее крайних буржуазных модернистов. Их следовало бы прямо и называть, не придавая суждениям форму всеобщности. Образ нашего современника, конструированный лишь по хронологическому признаку, превращен в нечто безликое, абстрактное, изъятое из идеологической и классовой среды, и после этой жестокой операции насильственно погружен вместе с модернистами в дебри «алогизмов». Черты сознания этого, со всей очевидностью, уже не нашего современника безоговорочно распространены на деятелей искусства социалистического реализма.

Если формулировка, о которой идет речь, остается у автора как бы на правах мимолетного реверанса надуманной концепции «современного стиля» и не составляет существа в целом весьма содержательной статьи, то встречаются, хотя и редко, примеры безудержного, страстного упоения «модерностью» художественного мышления и творчества.

Утверждается, например, что ныне «все большую популярность получает „метод добычи“ с помощью поэтической фантазии», что надо «сломать самую вещь, дабы найти в ней „душу голую“», «преодолеть консерватизм привычной оболочки»³¹ и т. д. Самое благоприятное предположение, какое можно сделать относительно намерений автора, провозглашающего наступление века «ядерной поэзии», а в сущности представляющего окружающий мир в форме яйца или грецкого ореха, — это то, что он решил развлечься, позабавиться игрой в «эстетическое» словотворчество.

Разрушение реальных предметных форм посредством разного рода условностей — это обычный мотив представителей модернистских воззрений. Свои шаткие, субъективистские концепции они пытаются подкрепить ссылками на современную науку и технику, на учение об атомном ядре, откуда будто бы следует, что художественные формы реализма отжили свое время и должны быть отброшены. Они предлагают «ломать» оболочку предметов, чтобы овладеть «голым ядром». По их представлениям, реальные формы жизни и соответствующие им чувственные образы ни в какой мере не выражают внутренней сущности явлений, а составляют всего лишь мертвую оболочку, которую надо отбросить, «сломать», служат не началом движения нашего познания к более глубокой сущности, а тем барьером на этом пути, который надо разрушить. Условные формы (гротекс особенно) поэтому выдвигаются в качестве орудия художественного

■

³¹ А. Марченко. «Что» и «как» в поэзии. «Вопросы литературы», 1962, № 12, стр. 40, 44.

познания, добывания «истины» из темных хаотических глубин, из недр, прикрытых враждебной внутреннему содержанию оболочкой. Все это преподносится в качестве характерных признаков современного художественного мышления и «современного стиля». Как видим, вульгарный техницизм, разумеется с оговорками, дает о себе знать и в выступлениях некоторых наших литераторов и эстетиков, пытающихся конструировать характерные черты «современного стиля» по аналогии с техникой, минуя идеологические и социальные факторы. Грубые попытки конструирования «современного стиля» по «авангардистскому» образцу не являются у нас частыми, первоисточник их сравнительно легко устанавливается, и потому они не могут рассчитывать на сколько-нибудь значительное распространение.

Более важным представляется нам обсудить вопрос о соотношении таких понятий, как воссоздание и пересоздание жизни в художественном творчестве. Один из наших талантливых исследователей настойчиво проводит мысль о предпочтении термина *пересоздание* жизни традиционному термину *воссоздание*, воспроизведение.³² Автор пошел по трудному пути, взяв для вящей убедительности, казалось бы, мало подходящий к поставленной задаче — реализм Чехова. Но хотя работа вызывает к себе расположение читателя обилием дельных суждений, острой наблюдательностью, тонкостью конкретного анализа, отличным слогом и той сложностью движения мысли, которая диктовалась характером материала, мы все же не думаем, что предложенная в конечном итоге терминологическая реформа приближает нас к пониманию природы художественного реализма. Напротив, она отдаляет нас от решения этой проблемы, является методологически уязвимой, ослабляет сопротивляемость реализма перед модернизмом. Именно модернисты в своей эстетике и поэтике, волюнтаристски трактуя отношения художника к действительности, ставят акцент на пересоздании, ломке, деформации реального облика материального и духовного мира. Что же касается произведений Чехова и других реалистов (А. Толстого, Шолохова), проникновенно анализируемых исследователем, то в них нет ничего, что не улавливалось бы формулой: творческое воспроизведение жизни. Все те условности, все то «пересоздание» жизни, которые в них обнаруживаются, не выходят за пределы понятия о реалистической типизации и характерности. И если уж прибегать к полемическим крайностям, на что дает нам право сам автор своей заостренной формулировкой проблемы («с природы» или «из воображения»), то скажем, что «с природы» — это ближе

³² В. Сквозников. 1) «С природы» или «из воображения»? (О природе творческого метода). «Вопросы литературы», 1961, № 5, стр. 59—75; 2) Творческий метод и образ. В кн.: Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Изд. АН СССР, М., 1962, стр. 149—185.

к реализму, нежели «из воображения». С этой точки зрения мы не считаем методологически правильным придавать принципу творческого пересоздания больше значения, чем принципу творческого воспроизведения, или хотя бы уравнивать их, так как последний, по нашему убеждению, играет главную, основополагающую роль в эстетике и поэтике реализма, точнее характеризует сущность реалистического творческого метода. И соответственно предлагаемая В. Сквозниковым формула реалистического творческого метода как «единства воссоздания в пересоздания жизни» уточнена указанием на решающее значение первого члена этой формулы.

Все произведения искусства, без единого исключения, создаются при активном участии творческого воображения, фантазии. Абсолютной похожести изображенного с изображаемым нет и быть не может. Однако здесь не может быть и абсолютного расхождения. Да, художественное изображение пересоздает, творит. Но оно творит свой мир на основе воссоздания мира действительного. Художник может представить, воссоздать реальную картину и может силою фантазии, воображения создать картину, не порывающую с объективным миром. Формы и образы в искусстве сколь угодно многообразны и неисчерпаемы. «Искусство имеет в своем распоряжении не только все богатство образов природы во всей многообразной их пестроте, но сверх того еще и творческое воображение, которое обладает неисчерпаемыми возможностями расширения области форм, прибавляет к уже существующим в природе свои собственные создания».³³

Но сколько бы ни была продуктивна фантазия художника, как бы ни были велики ее преобразовательные возможности, она все-таки творит, преобразует, комбинирует свои формы и образы по сходству или контрасту с реальной действительностью. Расхождение субъективного и объективного имеет свои пределы.

«Любопытно отметить, — пишет историк искусства, — какой ограниченной оказывается человеческая фантазия, когда задача состоит в том, чтобы при помощи фантастических образов выйти за пределы реальных форм... звери с отдельными частями человеческой фигуры, действующие как люди, — не настоящие звери, а выдуманные, и при том все же не абстрактные символы, а существа, наделенные убедительной реальностью, которая базируется на том, что в основе этих образов лежат представления, связанные с наблюдением реального органического животного мира. Все то, что в области движения, функций и выразительности характерно для рыбы, ящерицы, для лягушечьего тела, птичьих ног, собачьей морды, крыльев летучей мыши, головы хищной птицы и ее когтей, — все это перерабатывается в новые образы... эта фантастика и сказочность обусловлены не только

³³ Гегель, Сочинения, т. XII, стр. 5—6.

религиозными учениями и человеческими поступками, но и в не меньшей степени наблюдением над жизнью природы».³⁴

Приведем еще одно свидетельство в этом же роде:

«Даже фантастика, — говорит классик эстонской литературы Фридеберт Туглас, — требует запаса наблюдений и отношения к этим наблюдениям... Габриэль Сеайль пишет о Леонардо: „Создавая чудовищ, он опирался не только на свою фантазию, которая смогла бы породить лишь неестественную декоративную тварь. Нет, он хотел, чтобы чудовище было реально, чтоб оно, если можно так выразиться, было предельно правдоподобно и чтоб все его члены гармонировали один с другим, как у всякого создания природы“. Вот видите, как важна реальность и знание ее даже для фантастического образа».³⁵

Что же касается собственно реалистического искусства, то во всем его художественном богатстве приоритет форм действительности настолько очевиден, что подвергать его сомнению можно только отвернувшись от фактов. Уместно напомнить суждение одного из наших великих реалистов, произведением которого свойственна фантастика. «Фантастическое в искусстве, — писал Достоевский, — имеет предел и правила. Фантастическое должно до того соприкасаться с реальным, что вы должны почти поверить ему».³⁶

Искусство, издревле прибегая к аллегории для выражения тех или иных абстрактных идейно-нравственных понятий (щедрость и скупость, гуманность и жестокость, героизм и трусость и т. д.), «материализовало», овеществляло их обычно в образах реального мира. Что же касается аллегорий собственно в реалистическом искусстве, то они бывают тем художественнее, чем естественнее выражаются в доступных, понятных конкретно-чувственных образах реальной действительности, чем осязаемее их связь с «вещным» миром.

«Если форма аллегории взята из природы, — писал Короленко, — нужно, чтобы природа по возможности нигде не искажалась: данное явление должно развиваться органически стройно, в своей обычной последовательности, и вместе с тем этот процесс должен быть весь проникнут насквозь отвлеченной идеей».³⁷ Даже в самых фантастических образах басен Крылова и «Сказок» Щедрина не исчезает верность «натуре, и здесь не слон лает на Моську, а Моська на слона, не карась пожирает щуку,

■

³⁴ Макс Дворжак. Очерки по искусству средневековья. Изогиз, 1934, стр. 190—193.

³⁵ Фридеберт Туглас. Воспитание писателя. «Вопросы литературы», 1967, № 10, стр. 163.

³⁶ Русские писатели о литературном труде, т. 3. Изд. «Советский писатель», Л., 1955, стр. 155.

³⁷ В. Г. Короленко. Избранные письма в трех томах, т. III, Гослитиздат, М., 1936, стр. 26.

а щука карася. В том-то и состоит сила реалистической фантастики, поэтическая прелесть, неотразимая социальная и художественная убедительность крыловских басен и щедринских сказок, что в них выбор представителей животного царства, призванных разыграть человеческие комедии и трагедии, всегда тонко и остроумно мотивирован; и какие бы сложные социальные роли ни поручались «хвостатым» героям, последние всегда сохраняют за собой основные свои натуральные свойства. Одним словом, справедливо сказано, что «критерий художественного сходства с действительностью — *необходимый критерий* во всяком реалистическом искусстве».³⁸

В наше время порой принцип верного художественного воспроизведения жизни вообще берется под сомнение, признается ненужным, якобы не отвечающим требованиям искусства. Предполагается, что воссоздание жизни в образах ей объективно соответствующих не имеет никакого смысла, ничего или почти ничего не дает чувство и разуму, что это, дескать, — занятие для фотографов, натуралистов. И потому художник должен только пересоздавать, реконструировать, деформировать, должен творить, отбросив всякие соображения о сходстве, похожести, соотносительности изображения с изображаемым. С этой точки зрения художественный образ уже не является специфической формой отражения жизни в искусстве, а оказывается лишь второстепенной особенностью последнего, «орнаментальной» стороной произведения,³⁹ иллюстративной прибавкой, «картинкой»⁴⁰ и отесняется «знаком», «символом», «сигналом». Такой взгляд на искусство вообще и на реализм в частности свидетельствует о воздействиях, идущих от эстетики абстракционизма.

Художественное творчество — это и отражение жизни и действия в жизни, воссоздание и пересоздание, познание и оценка. Действие как акт субъективный, немислимо без объективного, верного познания того, на что это действие направлено. Изображение предмета и выражение того или иного авторского отношения — симпатии или антипатии, утверждения или отрицания, — к этому предмету связаны, и только эта связанность объективного и субъективного моментов, а не их раздельность делает искусство общественным орудием эстетического познания и воспитания.

Писатель-художник, в отличие от историка-ученого, не только рассказывает о том, что было, но и показывает, как было или что и как могло быть. В художественных произведениях действительный мир выступает во всей его чувственной конкретности.

³⁸ В. Д н е п р о в. Проблемы реализма, стр. 270.

³⁹ Структурно-типологические исследования. Изд. АН СССР, М., 1962, стр. 150.

⁴⁰ См. сб.: Борьба идей в эстетике. Изд. «Наука», М., 1966, стр. 79.

Искусство лишилось бы своей познавательной и преобразующей силы, если бы оно не воссоздавало в образах действительный мир, если бы оно полностью игнорировало сходство с ним.

Искусство — это запечатленная жизнь, это память человечества. Именно потому, что оно не порывает с изображением, воспроизведением действительности в образах, именно поэтому оно в своих произведениях сохраняет нам картину человеческой жизни во всей ее конкретно-чувственной целостности, непосредственности и многообразии. Оно показывает нам образные картины той широкой действительности, развертывающейся в пространстве и времени, которая никакими другими путями не может войти в личный жизненный опыт человека. Оно приобщает нас к жизни поколений, сопрягает настоящее с прошедшим и подсказывает живой образ будущего. Каковы были бы наши представления о мире минувшем, если бы он не был воссоздан в живых образах искусства того времени, а дошел бы до нас только в «пересозданном» виде, зашифрованным условными «знаками» и субъективными «символами»? Поэмы Гомера, «Божественная комедия» Данте, драмы Шекспира, «Фауст» Гете, «Евгений Онегин» Пушкина, «Война и мир» Толстого — это картинная галерея эпох. Когда мы читаем эти произведения или произведения Бальзака, Диккенса и других великих писателей, то наслаждаемся и обогащаемся ими духовно, потому что в них субъективность творческой личности идет в полном согласии с объективностью изображения.

Произведения искусства дороги человечеству прежде всего тем, что это — окна, открытые в большой мир, взятый во всех его измерениях — временных и пространственных. Читая их, мы совершаем поучительные и увлекательные путешествия по векам и странам. Этой ничем не заменимой коммуникативной функции искусства не хотят понять те, кто игнорирует принцип художественного воспроизведения и настаивает только на пересоздании, на деформации. Отказ от художественного познания жизни путем ее воссоздания в типических образах означал бы самоубийство искусства. Современный абстракционизм служит наглядным подтверждением именно таких последствий. Если абстракционисты полагают, что в искусстве можно обойтись без образности, то они пока не подтвердили своих деклараций убедительными примерами, не создали ничего, что превосходило бы или хотя бы приближалось к тому, что создано во всех видах искусства художниками, которые не порывали с образным отражением действительности.

Стиль и формы художественных произведений могут быть сколько угодно разнообразны, но сходство изображения с изображаемым так или иначе должно проявляться. Полностью вытеснить воспроизводящие образы условными знаками и субъективными символами — это значит сделать искусство таким актом

индивидуального творчества, который не будет иметь никакого смысла для других.

Изображение предмета и выражение отношения художника к предмету, воссоздание и пересоздание, объективное и субъективное — это то, что одно без другого немислимо в подлинном искусстве, хотя и проявляется в разных соотношениях.

Разного рода реверансы надуманной концепции «современного стиля», благоговение перед условными формами вместо трезвой, объективной оценки их места и значения в искусстве свидетельствуют о методологической неустойчивости в теоретической трактовке проблемы художественной формы.

Социалистический реализм утверждает широкий взгляд на эту проблему; он наследует все лучшие традиции классического реализма и прогрессивного романтизма; ему чужда какая-либо регламентация художественных форм, приемов, изобразительных средств; он утверждает неограниченную свободу творчества форм, но не вообще всяких форм без разбора, а именно тех, которые диктуются его предназначением правдиво, объективно, реалистически показывать жизнь во всем многообразии ее проявлений.

Метод социалистического реализма, следовательно, не относится безразлично к тем формам, в которых он реализует себя в художественном произведении. Социалистический реализм потому и является реализмом, что ему присущи именно реалистические формы, творчески воспринявшие в себя также и лучшие достижения романтизма. Положение марксистской эстетики, обобщающее весь опыт истории искусства, гласит, что закон единства содержания и формы находит свое высшее выражение именно в реализме, и на этом основана огромная познавательная эстетическая сила реалистического искусства, его торжество над всеми теми эстетическими концепциями, которые декларируют субъективистский произвол в области художественной формы.

Исследование проблем эстетики с принципиальных позиций марксистской методологии требует постоянной борьбы не только с догматизмом, но и с «безбрежным» релятивизмом в истолковании реализма.

Применение к форме реалистического критерия не ограничивает художественное творчество, а лишь указывает ему направление, неисчерпаемое в своих возможностях. Отвергая мнимую широкую, а в сущности эклектическую концепцию формальной «всеядности», аморфности, концепцию, которая ослабляет сопротивляемость реализма модернистской эстетике и поэтике, метод социалистического реализма устремляет творческую силу художника по действительно самому широкому и самому плодотворному пути, по пути постоянно развивающейся жизни — неиссякаемого источника подлинно эстетических концепций, разнообразия форм и средств. Этот путь достаточно широк и просторен,

чтобы не стеснять движения всех возможных творческих индивидуальностей; он пролегает по главному направлению жизни, по ее возвышениям и потому открывает путникам широкую картину видения, неиссякаемые источники впечатлений. Поэтому творческий потенциал реализма неисчерпаем.

■ ■ ■

Итак, рассмотрение только некоторых вопросов литературоведческой методологии уже убеждает в том, что в этой области предстоит еще многое сделать. Не будет ошибкой сказать, что пока литературоведы расходуют много сил, так сказать, на серийное производство книг, на создание трудов, которые, отличаясь друг от друга темой, конкретным содержанием, не всегда свидетельствуют о поступательном движении к более высокому уровню научности. И следует, конечно, добиваться такого положения, чтобы каждый новый труд служил не только количественному расширению тематики, но был бы также новым качественным вкладом в разработку принципов исследования.

Разумеется, улучшением разработки вопросов методологии и методики не исчерпываются меры, в которых нуждается наше литературоведение для более успешного своего развития; но несомненно, что это приобретает ныне первостепенное значение. Разумеется также, что научная методология совершенствуется прежде всего непосредственно в процессе конкретного исследования. Вместе с тем необходимо уделять больше, чем это делалось до сих пор, коллективного внимания и собственно обсуждению методологических проблем, их освещению в специальных трудах, проверке и оценке работ с точки зрения их исполнения. Это несомненно оказало бы свое благотворное влияние на общую культуру научного мышления, на дальнейшее развитие литературоведческих исследований.

Содержание

От автора	3
I. Методологические задачи литературоведения	7
1. Актуальность методологической проблематики	7
2. Соотношение литературоведческой методологии с общей научной методологией	15
3. Соотношение методологии литературоведения с теорией литературы	20
4. Соотношение методологии с методикой литературоведения	23
5. Методология и история науки о литературе. Отношение к научной традиции	27
II. Литературоведение как наука	34
1. Отрицательные последствия беллетризации литературоведческих исследований	34
2. Проблема актуальности литературоведческих исследований	44
3. О специфике литературной науки и ее месте среди других гуманитарных наук	48
III. Взаимодействие наук при изучении литературы	56
1. Некоторые принципиальные положения проблемы взаимодействия наук	56
2. Сотрудничество литературоведения с другими общественными науками	58
3. Бесспорное и спорное в вопросах о контактах литературоведения с естественными и точными науками	72
4. О критериях точности в литературоведении	79
IV. Проблема дифференциации науки о литературе	85
1. О структуре литературоведения	85
2. Соотношение исторических и теоретических исследований	91
3. Жанры и типы литературоведческих исследований	93
V. Об аналитическом рассмотрении художественного произведения	99
1. Вопросы терминологии	99
2. О логической интерпретации художественных явлений	104
VI. О принципе научного историзма	118
1. Достижения и некоторые недочеты в претворении принципа научного историзма	118
2. Проявления вульгарного демократизма и абстрактно-идеологического подхода в литературоведческих исследованиях	126
3. Объективность как руководящий критерий науки	136
VII. Преемственность в развитии литературы как проблема исследования	138
1. Преемственность — объективная закономерность культурного развития общества	138
	227

2. Изучение преемственных связей национальных литератур, литературных этапов и литературных направлений.....	141
3. Изучение наследования традиций русской классической литературы.....	150
4. Творческое взаимодействие писателей в советской литературе.....	166
5. Сложность проблемы традиций и новаторства.....	170
6. Виды и формы литературных влияний.....	176
7. Несколько общих суждений о значении наследства в литературном развитии.....	185
VIII. Методологический аспект некоторых вопросов теории социалистического реализма.....	191
1. Социалистическое искусство и социалистический реализм.....	191
2. Реализм и модернизм.....	200
3. Проблема многообразия художественных форм в литературе социалистического реализма.....	213

Алексей Сергеевич Бушмин

МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ВОПРОСЫ ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКИХ ИССЛЕДОВАНИЙ

Редактор издательства
В. А. Браиловский

*Утверждено к печати
Институтом русской литературы
(Пушкинский дом)*

Художник
С. Н. Тарасов

Сдано в набор 18/IV 1969 г. Подписано к печати 10/IX 1969 г. РИСО АН СССР № 36—160В. Формат бумаги 60 × 90¹/₁₆. Бум. л. 7¹/₈. Печ. л. 14¹/₄ = 14,25 усл. печ. л. Уч.-изд. л. 15,25. Изд. № 3954. Тип. зак. № 210. М-22437. Тираж 4500. Бумага № 1. Цена 1 р. 16 к.

Технический редактор
И. М. Кашеварова

Ленинградское отделение издательства «Наука»
Ленинград, В-164, Менделеевская лин., д. 1

Корректоры *Н. В. Лихарева,
Г. А. Мирошниченко
и А. Х. Салтанова*

1-я тип. издательства «Наука». Ленинград, В-34,
9 линия, д. 12

Электронная библиотека Пушкинского Дома