

МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ

Г.М. ФРИДЛЕНДЕР

**МЕТОДО-
ЛОГИЧЕСКИЕ
ПРОБЛЕМЫ
ЛИТЕРАТУРО-
ВЕДЕНИЯ**



АКАДЕМИЯ НАУК СССР
ИНСТИТУТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
(ПУШКИНСКИЙ ДОМ)

Г. М. ФРИДЛЕНДЕР

МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ
ПРОБЛЕМЫ
ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ

Ответственный редактор
академик А. С. БУШМИН



ЛЕНИНГРАД
« НАУКА »

ЛЕНИНГРАДСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ
1984

А Н Н О Т А Ц И Я

Монография задумана как теоретическое введение в изучение проблем общего литературоведения и отдельных основных его разделов. Она содержит очерк разработки основ научной методологии литературоведения в трудах К. Маркса, Ф. Энгельса, в истории западноевропейской и русской критики и науки о литературе, а также критический анализ методологических концепций буржуазного литературоведения. Особое место в книге уделено теоретическим проблемам русского классического реализма. Книга рассчитана на филологов (русистов и западников) и на других читателей, интересующихся вопросами эстетики и филологической науки.

Ф $\frac{4603000000-543}{042(02)-84}$ 379-84-III

© Издательство «Наука», 1984 г.

МЕТОДОЛОГИЯ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ И ЕЕ ЗАДАЧИ

(Вместо введения)

1

Методология науки о литературе принадлежит к сравнительно молодым отраслям литературоведения. В то время как поэтика возникла еще в древности, а история литературы, как и сравнительное изучение литератур — в XVIII и первой половине XIX в., вопрос о специфических чертах литературоведческого знания и соответственно — о научном определении его задач, анализе и оценке свойственных ему методов исследования начал привлекать к себе пристальное внимание ученых лишь в конце XIX — начале XX в.

В частности, в истории русской филологической науки вопросы методологии литературы были впервые поставлены А. Н. Веселовским,¹ а вслед за ним В. М. Истриным² и В. Н. Перетцом.³ Последнему принадлежит и первый общий, не потерявший своего значения до сих пор «Краткий очерк методологии истории русской литературы» (1922).⁴

Новый период в истории освещения методологических вопросов литературоведения начался после Великой Октябрьской социалистической революции. Особенно велика в этом отношении была на разных этапах развития советской филологической науки и критики роль А. В. Луначарского, М. А. Лифшица, А. И. Белецкого, В. А. Десницкого, М. Б. Храпченко и А. С. Бушмина.⁵ С общим пафосом их трудов тесно связана и настоящая работа, за критические замечания о которой автор заранее благодарит читателей.

В понимании предмета и задач методологии литературоведения автор исходил из положения, верно, на его взгляд, сформулированного академиком А. С. Бушминым: «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».⁶

Следует напомнить, что долгое время после возникновения марксизма не только буржуазные ученые, но и деятели революционного рабочего движения, ученики Маркса и Энгельса были склонны ограничивать содержание марксистской науки ее социологическими аспектами. И нужен был гений Ленина, для того чтобы оценить по достоинству значение того революционного переворота в области философии, который означал рождение философии марксизма.

Обоснованная Лениным в «Материализме и эмпириокритицизме» и «Философских тетрадах» идея нераздельности философского и социологического содержания марксизма позволила советской науке, опираясь на творческую разработку марксизма в трудах Ленина, неопровержимо обосновать положение, что марксизм ни в одной области знания не может быть совмещен с идеями буржуазной философии, будь то неопозитивизм, фрейдизм, экзистенциализм или любое другое «модное» на современном буржуазном Западе философско-идеалистическое течение.

Уже в XIX в. позитивизм в науке совмещал в себе глубокое противоречие: с одной стороны, он был связан со стремлением защитить область научного знания от вмешательства религии и государства. Наука должна быть вполне автономна, утверждали классические представители научного позитивизма XIX в. в лице своих ведущих представителей — Конта, Милля, Спенсера и др. Она не терпит и не должна терпеть никакого внешнего вмешательства в нее. Все вопросы, связанные с изучением природы и человека, подлежат суду науки — и только одной науки. В пафосе защиты научного знания состояла историческая заслуга прогрессивной естественной и гуманитарной науки XIX в.

Но позитивизм уже в XIX в. имел и свою резко отрицательную сторону. Она вытекала из присущего ему философского нигилизма. Вместе с религией позитивизм стремился выбросить за борт наследие классической философии и эстетики. Любой ответ на основные общие вопросы человеческого бытия, в том числе на вопрос о взаимоотношении материи и сознания, представлялся позитивистам разновидностью метафизической схоластики, пережитком теологического мировоззрения. С этой точки зрения одинаково «догматическими» позитивисты считали как идеализм, так и материализм. Всякая теоретическая философия и эстетика стали рассматриваться в эпоху позитивизма как род не нужной науке, подозрительной «метафизики».

В результате прежний союз философии и научного знания, который составлял общую основу успехов как философии, так и науки со времен эпохи Возрождения до 40-х гг. XIX в., оказался разрушенным. Наука потеряла свою философскую основу и превратилась в совокупность развивающихся независимо друг от друга, внешне не связанных друг с другом специальных отраслей знания. В философии же место прежних грандиозных, фантастических по форме, но глубоко содержательных по своему духу

попыток дерзновенно охватить в рамках единой научной системы все многообразие процессов развития мироздания, представив его в качестве единого, хотя и внутренне расчлененного, разумного целого, заняла некая «новая», искусственно сконструированная и приспособленная к потребностям времени псевдонаучная мифология, первый образец которой дал еще в начале XIX в. непризнанный и незамеченный в то время Шопенгауэр.

В отличие от ученых-позитивистов XIX в. Маркс и Энгельс, дав глубокую и последовательную революционную критику философского идеализма Гегеля, в то же время сохранили для человечества самое ценное завоевание немецкой классической философии — сформулированную ею идею диалектического развития. Освободив рациональное зерно философского учения Гегеля от той мистической оболочки, в которую оно было заключено самим Гегелем, Маркс и Энгельс разработали принципы материалистической диалектики, открывшие безграничные перспективы для взлета передовой научной мысли XX в.

История человеческого общества, по учению К. Маркса, есть история создания общественным человеком его материальных и духовных сил и способностей, которые не даны ему готовыми от природы, но являются результатом обратного воздействия на него собственной его производительной деятельности. Чувства общественного человека иные, чем чувства человека необщественного, доисторического.⁷ Процессом формирования физических и духовных свойств высоко развитого общественного человека является вся история человеческого общества и человеческой культуры.

Прежде чем выработать ту или другую форму общественного сознания, человек должен стать из животного человеком. Ибо в отличие от всех остальных живых существ человек не выходит готовым из рук природы. Лишь в процессе всемирной истории он создает свою собственную, человеческую природу. Материалисты XVIII в. полагали, что история начинается с единичного «естественного» человека, который, обладая от природы чувством, мыслью, в целях защиты своих интересов вступил в союз с другими людьми, чтобы совместно с ними создать общество и государство. Маркс же доказал, что образ «естественного» человека был всего лишь внеисторической абстракцией, утопической попыткой представить искомый просветителями идеал будущего в качестве исконно существавшего реального исторического факта. Ибо современный, одаренный умом и чувством человек — не предпосылка истории, а ее *результат*. В процессе общественного труда человек преобразует не только окружающую природную среду, но и свою собственную природу. А отсюда следует, что рука человека, органы его чувств и мозг — в такой же мере предпосылка процесса общественного развития, как и продукт векового развития сменявшихся на протяжении истории форм развития общества, народов и поколений.

То, что К. Маркс видел во всемирной истории не только процесс закономерной смены ряда различных социально-экономических формаций, но и единый — при всем свойственном ему внутреннем многообразии — диалектически сложный процесс становления и развития человеческого общества и человеческой культуры, без которого не было бы возможным также и рождение нового, бесклассового общества, не знающего социального неравенства и угнетения, обусловило особый характер отношения Маркса, Энгельса и Ленина к культурным ценностям прошлых эпох.

История всемирной литературы, согласно учению К. Маркса, представляет собой неотъемлемую составную часть истории *самосоздания* человека как деятельного, мыслящего и чувствующего общественного существа. Поэтому все эпохи исторического развития литературы, как бы каждая из них не отличалась от другой, являют собой сложное историческое единство.

Ибо процесс развития всемирной литературы, с точки зрения марксизма, не сводится к истории смены постоянно изменяющихся художественно-эстетических идеалов. Он является также процессом закономерной исторической преемственности эпох и поколений. В ходе осуществляющейся в развитии и борьбе социально-исторической и культурной преемственности каждая следующая историческая эпоха получает в наследство от предыдущей ее достижения и завоевания. Наследуемые ею производительные силы, культурно-исторические идеалы и традиции она усваивает, преобразует и трансформирует в соответствии со своими потребностями и интересами.

В известном фрагменте «Введения» к экономическим рукописям 1857—1858 гг. Маркс охарактеризовал античность (и вообще древний мир) как «детство человеческого общества».⁸ Если продолжить это сравнение, мы можем условно сопоставить другие общественно-экономические и соответствующие им культурно-исторические эпохи с последующими возрастными ступенями в развитии человеческого рода. Так же, как взрослый человек не только оставляет позади пережитые им в прошлом детство и юность, но и наследует то ценное и плодотворное, что он накопил на этих ступенях развития, так и человечество, проходя на пути своего исторического развития через различные социально-экономические формации, накапливает и наследует ценные прогрессивные достижения каждой из них.

Но это означает, что ни одно из подлинно выдающихся литературных явлений прошлого не может быть безразличным для современного человека. Ибо, отражая одну из частиц того исторического опыта поколений, который стал неотъемлемой частью духовной жизни современного человека, каждое из подобных литературных явлений отражает определенную сторону духовной жизни также и современного человека, а потому является для него важнейшим орудием социального, нравственного и эстетического самопознания.

Другими словами, гомеровский эпос, трагедии Шекспира, поэзия Пушкина или проза Льва Толстого и Достоевского в понимании марксистской науки — это не только художественные явления, запечатлевшие прошлые, уже неповторимые ныне характеры-типы и формы общественного развития. Серьезное, творческое научное их исследование ведет нас не только к углубленному пониманию прошлого, но и способствует пониманию настоящего и будущего в той мере, в какой наше настоящее и будущее подготовлены этим прошлым, исторически с ним связаны. Ибо во всех подобных классических произведениях русского и мирового искусства слова закреплены на века в классически ясной, законченной и совершенной форме определенные аспекты духовного мира также и современного человека, важные и необходимые для приобщения каждого строителя социалистического общества к тому вековому опыту жизни, социально-нравственных и эстетических исканий человечества, непосредственным, живым продолжением которого является наш сегодняшний день.

Роковой болезнью современной буржуазной культуры является тревожное ощущение постоянно растущего отчуждения между прошлым, настоящим и будущим искусства. Современный человек в мире империализма живет в условиях постоянной лихорадочной смены в литературе и искусстве бесчисленного числа художественных течений и направлений. Становясь на определенное время не просто модой, но своего рода общественной религией, сулящей людям новые, невиданные соблазны, современный модернизм и каждое новое его течение без оглядки гонит человека вперед, отчуждая его от культурного наследия прошлых эпох и поколений.

Соответственно этому наиболее характерной чертой новейшей буржуазной науки об искусстве и литературе является также обострение исторического релятивизма. Каждая эпоха порождает свой набор литературных мифов, условностей и культурных стереотипов, которые в ходе истории последовательно сменяют друг друга, утверждают буржуазные ученые. Описать тщательно эти культурные мифы и стереотипы, расловив историю культуры и превратив ее из единого процесса, объединенного нитью исторической преемственности и идей поступательного, восходящего развития в ряд внутренне не соприкасающихся друг с другом, отдельных синхронных «срезом,» — таково наиболее популярное ныне на буржуазном Западе понимание задач исторического исследования культуры, в результате чего историческая взаимосвязь различных эпох и литературных произведений оказывается разорванной и каждая эпоха и произведение могут служить предметом особого замкнутого, имманентного изучения. При этом представление об объективном месте, занимаемом данной эпохой, автором или произведением в истории культуры, оказывается утраченным, в результате чего теряется и какой бы то ни было реальный критерий для их объективной эстетической и социально-исторической оценки.

Безвозвратно отошли в прошлое те времена, когда «солидные» буржуазные ученые Запада считали своим главным профессиональным долгом избегать эстетической «метафизики», заменяя ее солидной филологической «акрибией». Современная буржуазная наука о литературе вся насквозь пропитана идеологическим началом. Подобно герою романа Томаса Манна «Доктор Фаустус», она вступила в дьявольскую сделку с различными школами модной идеалистической буржуазной философии, эстетики, социологии культуры, заговорила их языком. Умножение числа методологических направлений, литературоведческих школ и школок поставило в Англии, Франции, Федеративной Республике Германии, США под угрозу самое единство литературной науки: многообразие и пестрота литературоведческих «методов» здесь таковы, что ученые одного направления фактически зачастую перестали понимать язык другого, лишены возможности читать и оценивать труды своих же коллег. Вместо единой литературоведческой науки на деле образовалось несколько сугубо специальных дисциплин — традиционное и структуралистское литературоведение; психоаналитически, философски и лингвистически ориентированная «интерпретация текста»; социология чтения, семиотически ориентированная «типология культуры», причем каждое из этих направлений ревниво охраняет не только свою методологическую обособленность, но и стремится выработать свою особую терминологию, особый стиль изложения, трудно доступный для профана.

В этих условиях громадное значение приобретает дальнейшее обособление и развитие философских и методологических основ марксистского литературоведения и теории социалистического реализма. Ибо современные идеалистические направления буржуазного литературоведения путем тщательно продуманной системы идеологических манипуляций стремятся изолировать текст литературно-художественного произведения от жизни. Они изучают его вне реальной истории, рассматривают как некий лишенный смысла набор условных знаков и шифров или как один из огромного ряда исторически сменяющихся «мифов», создаваемых данным типом культуры. Широко и всесторонне показать неразрывную связь литературы с жизнью, человеком, общественно-историческим развитием, тем реальным социально-историческим контекстом, вне связей с которыми литература и искусство неизбежно дегуманизируются, лишаются своего жизненного назначения и духовного смысла, — такова благородная задача марксистской науки о литературе.

Проблема соотношения текста литературного произведения и окружающего его бесконечно широкого жизненного «контекста», с которым всякое явление художественной литературы органически связано и вне которого оно теряет свой живой смысл для человека, приобретает поэтому в сегодняшних условиях новое, особое научное значение. И верно решить эту проблему можно только на основе учения К. Маркса и В. И. Ленина.

Ибо искусство и литература отнюдь не являются субъективным символическим «кодом», условным «шифром» или простым средством массовой информации, как уверяют нас современные модернисты и адепты западного структурализма. Искусство прежде всего — изображение жизни, ее революционного развития, отблеск диалектики реального мира. Без глубокого и верного отражения жизни, ее основных движущих сил и тенденций нет ни реалистического искусства, ни коммунистической партийности.

Как бы хороши ни были субъективные намерения и пожелания, они никогда не станут реальной общественной силой, если основаны на лжи, а не на истине. Именно на глубокой верности правде и требованиям жизни основана в наше время сила коммунистических идей и литературы социалистического реализма, являющихся закономерным продолжением всех ценных достижений классической художественной культуры прошлого.

Лишь воспринятое в своей органической соотнесенности с жизнью, ее развитием от прошлого к будущему, со смежными явлениями материальной и духовной культуры литературное произведение обретает свойственную ему глубину и полноту звучаний и смыслов, приобщается к тому диалогу столетий и тысячелетий, который составляет суть процесса развития культуры, является живым наглядным выражением сложного единства всего человечества.

Субъективистскому тезису англо-американских «новых критиков» и французских структуралистов о «неограниченной множественности смыслов художественных творений», «обоснованности любого их прочтения» марксистская наука противопоставляет идею объективного характера художественного произведения и его смысла, без понимания которого невозможна и никакая подлинно верная научная интерпретация литературного текста.⁹ Объективность содержания художественного произведения отнюдь не означает неспособности этого содержания к развитию или невозможности возникновения в критике двух разных — и притом иногда одинаково ценных — истолкований произведения. Ибо литература и жизнь не стоят на месте, а различные участники историко-литературного процесса могут с особой силой воспринять в произведении не одни и те же, а разные грани его содержания.

Уже античные философы, в том числе Платон и Аристотель, поняли, что поэтическое искусство нельзя рассматривать обособленно как изолированную, замкнутую область, которая управляется одними лишь своими имманентными законами. Ибо поэзия есть особый вид искусства, а следовательно, ее законы и нормы представляют собой особый вид проявления более общих, фундаментальных законов и норм, действующих внутри всей широкой сферы реальной жизни, в том числе развития художественно-эстетических явлений и ценностей. Другими словами, решение вопросов поэтики невозможно без опоры на решение более широких, социальных и общеэстетических закономерностей.

Отсюда попытки уже древних философов связать вопросы поэтики и эстетики в единый узел. Ибо, как верно почувствовал Аристотель, наука о поэтическом искусстве принципиально отличается от теории не только обыденной речи, но и речи «украшенной», ораторской тем, что в поэзии слово подчинено законам и нормам поэтического искусства. Отсюда имеющее принципиальное значение строгое отделение Аристотелем поэтики от риторики, «пересмотренное» русскими формалистами 20-х гг. и их западными последователями, пытающимися вновь — вопреки Аристотелю — слить поэтику и риторику воедино.

2

Литература — громадная духовная ценность, могучее средство воспитания человека и общества.

Вряд ли кто-нибудь в наши дни будет склонен оспаривать то, что история литературы является неотъемлемой, органической составной частью национальной и всемирной истории. Без Данте и Шекспира, Гете и Бальзака, Пушкина, Толстого и Шолохова нельзя себе представить человеческой культуры, как нельзя представить себе современного общества без постоянной живой и развивающейся, отвечающей его духу и потребностям современной литературы, а человека нашего времени — без книги.

Вполне понятно поэтому, что современного читателя интересует не только сама литература, но и весьма широкий круг вопросов, с нею связанных. Это и личность автора произведения, и его эпоха, и та обстановка, в которой он жил и творил, и жанровые особенности его произведения, и соотношение его творчества с творчеством других писателей, близкие которым (или — наоборот — глубоко отличные от которых) черты читатель нашего времени неизбежно чувствует в его произведениях даже произвольно, ибо, обладая памятью и известным художественным опытом, он не может при чтении их не ощущать. Но этого мало. Даже отдельно взятое художественное произведение является достаточно сложным целым, структура, компоненты и общий смысл которого могут быть поняты по-разному. Причем это относится не только к произведениям прошлых, сравнительно отдаленных исторических эпох (восприятие которых часто требует научного комментария, а порою и специальных знаний), но и к явлениям современной литературы, вокруг постижения и оценки которых в критике нередко возникают горячие споры, причем о произведениях этих высказываются полярно противоположные мнения.

Поэтому в современную эпоху вырос и постоянно продолжает неуклонно расти интерес не только к литературе, но и к вопросам литературной науки в самом широком смысле слова, т. е. ко всей совокупности знаний, связанных с процессом исторической жизни и развития литературы в прошлом и настоящем.

Отсюда усиление интереса во всем мире в последние десятилетия к вопросам методологии науки о литературе, к оценке исторически уже сложившихся в ней и к попыткам разработки новых для нее методов и путей исследования.

Однако — и это следует отметить с самого начала — на указанные вопросы и многие советские, и разные зарубежные ученые дают неодинаковые ответы.

Существует до сих пор немало зарубежных ученых, которые выражают сомнение в том, что литературоведение вообще может считаться видом объективного научного знания в точном смысле этого слова. Более того, в то время как в русском и немецком языках уже давно получил гражданство термин «наука о литературе» (по-немецки: *Literaturwissenschaft*), который под воздействием советской науки стал ныне общепринятым в странах социализма, в англоязычных, как и романоязычных странах — и это не случайно — наиболее распространенным и всеупотребительным наименованием для области литературоведческих знаний и в наше время остается термин «литературная критика» («*literary criticism*», «*critique littéraire*» и т. д.).

Хотя сомнение в том, что наука о литературе может претендовать на звание науки, не обосновано и тесно связано с философским идеализмом (или агностицизмом), свойственным тем буржуазным ученым, которые высказывают подобное сомнение, как всякое философское заблуждение, оно не вырастает на пустом месте, но связано с неумением этих ученых правильно разобраться в целом ряде специфических методологических проблем литературной науки, на которые последовательный и верный ответ способна дать только марксистско-ленинская философская мысль.

Если взглянуть на литературу как на особый, специфический предмет изучения, как ученому, так и рядовому читателю не могут не броситься в глаза две особенности, отличающие литературу (как, впрочем, и остальные виды искусства, а также ряд иных явлений духовной культуры) от предмета изучения некоторых других наук.

1. Литературное произведение обладает не только определенной внешней законченностью и целостностью, оно имеет также свой, объективно заложенный в нем, неотъемлемый от него внутренний духовный смысл. Так, если перед нами эпическое (повествовательное) или драматическое произведение, в нем, по справедливому суждению Чернышевского, содержится не только изображение и анализ определенных явлений жизни, характеров и ситуаций, но и приговор над ними (или оценка). И, однако, эта оценка и приговор в произведениях большого искусства имеют часто весьма сложный, диалектический характер, а потому — в определенных пределах — и общий смысл произведения и отдельные его персонажи могут быть истолкованы разными исследователями и читателями по-разному. Так, вряд ли кто-нибудь из читателей «Гамлета» или «Преступления и наказания» ошибается в пони-

мани и оценке человеческих свойств Клавдия, Полония или Лужина. Но истолкование образов самого Гамлета или Раскольникова — дело гораздо более трудное, и здесь возможны и даже вполне допустимы расхождения в толковании подобных сложных образов (как и общего смысла или отдельных смысловых акцентов произведения в целом) и разными учеными, и психологически несходными между собою читателями. В известном смысле можно признать даже нечто большее — что в истолковании произведения литературы такие расхождения не только допустимы, но даже *закономерны*, обусловлены изнутри специфической природой и общественным назначением литературы. Наиболее великие и совершенные творения ее представляют собой «вечные ценности», а потому их духовно-нравственный смысл обладает известной внутренней бесконечностью, потенциально неисчерпаем. Эту специфическую сложность, объективно заложенную в литературе как особом продукте человеческой деятельности и, соответственно, в особом предмете изучения, должна учитывать также и литературная наука при решении своих задач.

2. Как всякая наука, наука о литературе находится в постоянном движении. Она развивается, растет и углубляется вместе с развитием, движением и усложнением общественной жизни.

Но сложность состоит не только в том, что в науке о литературе (как в любой науке) мы имеем дело с естественным и закономерным процессом развития и углубления научного знания. Особенность литературоведения, как всякой общественно-гуманитарной науки, состоит в том, что предмет его изучения — литература — сам подвержен развитию и изменению. Ибо литературоведение имеет дело с литературой не только прошлых исторических эпох, но и с литературой сегодняшнего дня. А литература сегодняшняя в той или иной мере всегда отлична от литературы вчерашней, так как каждая эпоха не только ставит перед человечеством новые вопросы, выдвигая новые литературные проблемы, новые писательские индивидуальности и новые произведения, но и создает новые пути решения поставленных ею вопросов, а следовательно, видоизменяет и усложняет самые пути и формы литературного творчества.

Таким образом, важная особенность литературоведения состоит в том, что самый предмет изучения в нем внутренне подвижен. Литературовед XX в. имеет дело с гораздо более обширным и разнообразным по характеру литературным материалом, чем литературовед XIX в. В XIX в. наука о литературе и критика были ограничены в своем изучении по преимуществу материалом античной (греческой и римской) литературы и литературы сравнительно небольшого числа тех народов европейского региона, которые к этому времени успели пройти наиболее длительный путь развития. К тому же развитие литературы совершалось в то время сравнительно медленно. В XX же веке темп литературного развития изменился. Оно приобрело гораздо более быстрый, лихорадочный

характер, чем в любую из прежних эпох. Ускорение темпа общественной жизни, победа Октября и образование СССР, развертывание социальной и научно-технической революции, вступление на путь социализма ряда стран Европы и других частей света, постоянная смена периодов относительной стабильности и периодов острых общественных кризисов и потрясений в развитии буржуазных стран, втягивание в орбиту мировой истории новых народов и культур — все это значительно изменило ход историко-литературного процесса и повлияло соответственно и на его результаты.

Причем мало того, что литературный процесс, содержание и форма произведений литературы XX в. часто во многом непохожи на литературный процесс, содержание и форму литературных произведений предшествующих веков. Вместе с продвижением человечества по пути дальнейшего исторического развития в XX в. совершались новые археологические, этнографические и другие научные открытия, которые сделали доступными современному человеку многочисленные неизвестные прежде литературные памятники и более того — раскрыли перед ним часто богатство целых, весьма важных, но неведомых человечеству XIX в. культурных эпох. Таким образом, параллельно с созданием новых литературных образцов происходило движение науки в глубь веков, сопровождавшееся введением в научный оборот нового богатейшего художественного материала.

Еще важнее, однако, может быть, другое. В истории человечества (как, впрочем, и в природе) нет явлений, наглухо изолированных друг от друга. Прошлое подготавливает настоящее, но и настоящее вносит существенные поправки в сложившееся прежде понимание прошлого. Любое явление культуры, в том числе творчество любого писателя и любое произведение художественной литературы, мы можем рассматривать как живую эстетическую и нравственную ценность лишь в той мере и постольку, в какой мере и поскольку они говорят что-то сознанию современного человека, обладают для него живым содержанием. Вот почему не только изучение литературы прошлых эпох помогает нам понять современный мир и современную литературу, но и восприятие нашей современности и современной литературы способствует углубленному, более широкому и полному по сравнению с широкими эпохами, пониманию специфических особенностей их общественной жизни, их культурного и литературного творчества.

Глубокое историческое исследование литературы с точки зрения марксистской науки не отодвигает ее в прошлое, но, помогая конкретно раскрыть ее место в истории борьбы человечества за свое освобождение и формирование передовой человеческой культуры, приближает ее тем самым к настоящему, к тем современным этапам этой борьбы, участниками которых мы являемся сегодня. Опыт исторической жизни XIX и XX вв. раскрыл в русской и зарубежной классике для человечества новые важные философские и художественные аспекты, часто еще недоступные ни ее современ-

никам, ни первым, ближайшим, непосредственным преемникам великих писателей прошлого. Эти аспекты могла и может раскрыть только современная наука.

Художественная ценность, эстетический и общественный смысл классического литературного произведения — далеко не постоянная величина. Будучи раз созданными, они продолжают свою жизнь в течение столетий. При этом они входят в исторически обусловленные отношения с новой действительностью, и в соответствии с этим заложенные в них смысловые грани и возможности раскрываются во всем своем подлинном богатстве. Втянутая в общественную и духовную эволюцию человечества классика закономерно и неизбежно живет и движется вместе с ним, по законам, обусловленным этой эволюцией. Научить читателя понимать в произведении искусства и классической литературы то конкретное содержание, которое было заложено в нем его создателем, и то более широкое содержание, которое в нем содержится объективно и делает его живым для последующих поколений, вплоть до наших дней, — задача марксистской эстетики, социологии искусства и литературной науки, стремящихся осмыслить историю борьбы за освобождение человека в свете ее нового, современного этапа. Успешно решить эти задачи можно только на основе диалектического методологического подхода, который связывает воедино объективное историческое изучение литературы с живым анализом ее современного философского и эстетического звучания. В обосновании такого глубоко новаторского, творческого подхода к вопросам искусствоведческой и литературной науки состоит одна из великих заслуг К. Маркса и марксистской эстетики.

3

Первой и наиболее древней ступенью в истории познания поэзии (литературы) была поэтика. Таковую национальную поэтику создают почти каждый народ и каждая литература на той ступени, когда, с одной стороны, за плечами у них уже есть известный пройденный путь исторического развития и накопления материала, а с другой — возникает потребность обобщить этот путь, свести его к определенной системе узаконенных, освященных преданием литературных форм. Нередко древние поэтики характеризуют прежде всего как нормативные, т. е. как кодекс поэтических правил и установлений. На деле же их нормативность — всего лишь один их, хотя и немаловажный, специфический признак. Ибо каждая из исконных древних национальных поэтик прежде всего — память данной национальной поэзии, теоретическое обобщение опыта ее развития. Опираясь на этот опыт, исходя из его результатов, древнейшие поэтики стремятся охарактеризовать поэтические приемы, формы и жанры, которые выработали в ходе развития данные культурный регион, страна и народ. Причем, вопреки распространенному представлению, такие поэтики включают в себя не

только свод норм и правил, но и ценные исторические сведения. Так, в «Поэтике» Аристотеля намечены вехи истории постепенного развития трагедии и комедии из элементов публичного хорового действия, путь трагедии от обмена репликами между хором и корифеем к более сложному, монологическому и диалогическому построению.

Наряду с элементами классификации, описанием выработанных на определенной исторической почве (и ставшими в условиях данного региона традиционными) поэтических жанров, форм и приемов, а иногда и более или менее отрывочным, несистематизированным, полуйсторическим, полуйлегдарным рассказом о генезисе этих форм, перечислении ряда удержавшихся в памяти поколений имен певцов (или эпиков и драматургов), пользовавшихся такими формами и узаконившими их, древние поэтики неизменно ставят другой вопрос: о том, какие из подобных форм являются «лучшими», т. е. более целесообразными и результативными, и какие «худшими», т. е. менее плодотворными. Именно эта сторона древних национальных поэтик придает им характер нормативности. Опираясь кругом веками отстоявшихся форм и традиций, они ставят своей задачей сделать из их числа определенный отбор «лучших», проверенных народным опытом поэтических средств и на основе этого отбора выработать некий «вечный» канон идеального и должного. Выработка такого художественного канона, составляющего конечную цель древних и средневековых национальных поэтик, как уже отмечалось выше, нередко рассматривается бесосновательно как их главная и определяющая черта.

Между тем в действительности, как уже говорилось, хотя древние и средневековые национальные поэтики ориентированы на определенный художественный канон, реальное содержание их к нему не сводится, ибо они включают в себя не только определенное число художественных предписаний, но и ряд сведений, относящихся к областям эстетики, исторической поэтики и даже истории поэзии (как, впрочем, и области истории общества и истории культуры в более широком смысле слова). В особенности это относится к «Поэтике» Аристотеля, занимающей в историческом изучении словесного искусства (и искусства вообще) особое, уникальное место, поскольку создателем ее был не выдающийся поэт или критик, но философ, величайший мыслитель классической древности. Благодаря этому он впервые с полнейшей определенностью четко поставил перед мыслью человечества ряд вопросов, которые до сих пор сохранили свое значение для всякой серьезной философии искусства и, в частности, для теории и методологии науки о литературе.

Выводя в качестве основной особенности старых, традиционных поэтик их нормативность, буржуазные ученые считают эту нормативность важнейшим их принципиальным пороком (хотя на деле без представления об определенных объективных законах и нормах — как в искусстве, так и в природе — невозможно ника-

кое научное знание, хотя бы речь шла о теории относительности Эйнштейна или современной семиотике; весь вопрос состоит лишь в том, что именно следует разуметь под понятием нормы и как те или иные нормы оценивать). Поэтому теоретики литературы в Западной Европе и США противопоставляют нормативности древних и средневековых поэтик торжество историзма в науке как основной, определяющий признак следующей сменившей древние поэтики ступени научного знания. Самое же возникновение историзма в литературной науке они связывают с эпохой романтизма: Лишь филологи и литературоведы-романтики освободили, по утверждению буржуазных ученых, науку о литературе от нормативности, поставив на ее место новую систему научного знания, основанного на историческом подходе к развитию поэзии (и литературы вообще). Этого мало: если такие выдающиеся ученые эпохи романтизма, как братья А.-В. и Ф. Шлегели или Я. и В. Гриммы, явились, согласно популярной в буржуазной науке схеме, пионерами историзма в литературной науке, то другие деятели романтического движения, такие как Ж. де Сталь, Л. Бональд, А. Токвиль, были — вопреки утверждению современной марксистской науки — истинными основоположниками социологического подхода к литературе, которым позднее (причем едва ли не в готовом виде) воспользовались будто бы К. Маркс и Ф. Энгельс.

На деле, однако, в реальной истории все происходило иначе. После того как в XVII в., в эпоху классицизма, во Франции возник трактат Н. Буало «О поэтическом искусстве», а вслед за ним в других европейских литературах появились аналогичные по типу поэтические трактаты о стихотворстве, которые были последним отголоском старых национальных поэтик, хотя и преобразованным в духе доктрины классицизма, главная движущая роль в развитии научной мысли в сфере интерпретации фактов литературы на Западе (а в первой половине XIX в. и в России) перешла от «науки о поэтическом искусстве» к философии искусства. И именно эту ступень развития науки об искусстве и литературе буржуазные ученые не случайно хотели бы сегодня по возможности предать забвению, вычеркнуть из истории научного знания как якобы некую ложную «метафизику».

Между тем уже Аристотель обосновал существование поэтики и риторики как двух принципиально разных по предмету и задачам сфер знаний, одна из которых (риторика) изучает слово как средство воздействия на слушателя с целью произвести определенное интеллектуальное воздействие и эмоциональный эффект, а другая (поэтика) рассматривает слово в ряду других компонентов поэтического искусства, во взаимосвязи и взаимодействии с другими факторами, из единства которых складывается художественное целое, воздействующее на человека своим заложенным в нем изнутри воспроизводящим «миметическим» и одновременно нравственно «очищающим», облагораживающим началом.

Зародившееся уже в древней философии стремление к созданию философской науки об искусстве получило свое дальнейшее развитие в XVIII и первой половине XIX в. Рассматривая этот период в широкой исторической перспективе, мы можем определить его как классическую эпоху в истории эстетики. Начиная с английских философов-просветителей, с одной стороны, и Д. Вико — с другой, и до Гердера, Гете, Канта, Гегеля, Надеждина, Белинского, Чернышевского, передовые умы этой эпохи ставят своей главной задачей последовательно и широко связать воедино специфические вопросы поэзии и общие, более широкие по своему смыслу проблемы человеческого бытия. Наука о литературе в эту эпоху еще окончательно не профессионализировалась; решением ее вопросов занимались не академические ученые, но философы, поэты, творцы утопических систем; революционные мыслители и борцы. И, однако, именно эта эпоха дала в деле познания общих законов развития литературы и искусства наибольшие в истории науки своего времени, самые ценные до возникновения марксизма положительные научные результаты. Ибо — независимо от различия конкретных взглядов ее ведущих, передовых умов — эта эпоха непрерываемо доказала одну главную истину, состоящую в единстве и нераздельности всех областей человеческой практики и человеческого знания. Всякий, кто стремится разрушить это единство, вырывая любой предмет нашего познания и нашей практики из общей универсальной связи всех предметов и процессов развития реального мира, изолируя его от других, сознательно противопоставляя задачу обособленного его рассмотрения и анализа задаче познания других, хотя и качественно отличных от него, но в то же время органически и нераздельно связанных с ним сфер развития действительности, вольно или невольно становится на путь *измены* общим задачам науки. И хотя такая измена может до поры до времени не мешать достижению теми или иными учеными и наукой частных, специальных результатов, она неминуемо чревата опасностью для общих судеб человечества и судеб науки в целом — таков очевидный и бесспорный вывод, который следует из классической ступени развития философской, социальной и эстетической мысли уже в домарксистский период ее развития.

4

В последнее время литературоведы все чаще говорят о проблеме художественной ценности, рассматривая ее как особую специфическую проблему в ряду других проблем науки о литературе. Высказывается также мысль, что ценностный подход к изучению литературы в наше время особенно важен и что он может способствовать обновлению и углублению современного понимания историко-литературного процесса в прошлом и настоящем, создать необходимые предпосылки для перестройки общей системы

литературных знаний на принципиально новой исторической основе. Обоснованию ценностно-исторического подхода к вопросам истории русской классической литературы как специфического, нового метода ее изучения посвящены, в частности, последние работы П. В. Палиевского.¹⁰ Все это побуждает нас в настоящем введении сказать несколько о ценностном аспекте изучения литературы.

В эпоху господства идей позитивизма в литературной науке учеными нередко высказывалось убеждение в том, что всякая оценка литературного произведения неизбежно отмечена печатью субъективности. Это вело к противопоставлению задач науки о литературе и литературной критики. Литературная критика исключалась неправомерно из состава литературной науки, ее приговоры рассматривались как чисто вкусовая, субъективная (или подчиненная лежащим вне области строгой науки публицистическим задачам) оценка произведения. Представление о необходимости для самой науки применять к изучаемым явлениям определенный ценностный масштаб рассматривалось также как будто бы «антинаучное», противоречащее требованию объективности исследования. Некоторые ученые-позитивисты были даже склонны утверждать, что для научной истории литературы важнее изучение творчества «средних», «типовых» писателей, чем творчества подлинно великих художников и литературных шедевров, так как в «средних» по своему художественному уровню литературных явлениях ярче раскрываются якобы черты общественной психологии данного времени и страны.

В действительности, однако, очевидно, что именно творчество великих писателей, крупные литературно-художественные произведения отражают, в первую очередь, наиболее существенные стороны исторического развития общества, народа, человечества. Это гениально показал Ленин в своих статьях о Толстом. Художественные произведения второго ряда, литературные вкусы и интересы «среднего» читателя также представляют для науки свой интерес, но изучение их не может и не должно заслонять задачи изучения наукой первостепенных по своему общественному и художественному значению историко-литературных явлений и проблем.

Как посредник между литературой и читателем критик не только имеет право, но и обязан в определенной мере быть и художником и публицистом. Присущий мысли талантливый критика публицистический пафос обостряет его внимание к тем или другим важным сторонам жизни и искусства, имеющим общественное значение. А страстное и тонкое проникновение в ткань художественного произведения, умение заражаться авторской мыслью, эстетически впечатляюще истолковывать произведение искусства слова и судить о нем делают слово критика максимально живым и действенным для читателя. Однако подлинная глубокая философско-эстетическая, социальная и нравственная оценка литературно-художественного произведения критиком возможна

лишь на основе его исторически объективного, научно обоснованного прочтения. Но точно так же никакое подлинно историческое изучение литературы не может жить и развиваться без критического анализа литературных явлений и без научно обоснованного ценностного подхода к ним.

Для того чтобы представить себе картину литературного развития определенной страны и эпохи (или понять закономерности мирового литературного процесса в целом), нужно отделить в литературе любой эпохи существенное от несущественного, большое от малого, одни социально-исторические, классовые и эстетические тенденции развития литературы от других. Лишь тогда, на основе научно обоснованного, дифференцированного подхода к оценке различных произведений, художников, литературных направлений может быть воссоздана общая картина литературного развития данной страны и эпохи, и верно определено место, занимаемое каждым отдельным литературным явлением в общей системе литературно-художественного развития общества.

Ибо не читатель и не литературовед, руководствуясь своими субъективными вкусами и пристрастиями, приписывают литературным явлениям тот или иной смысл и значение. Как бы ни эволюционировали склонности и пристрастия читателей и как бы ни изменялась в связи с этим оценка определенных, конкретных литературных явлений на протяжении веков, для их научной оценки решающее значение всегда будут иметь их объективное содержание и ценность, к познанию которой нас ведут поступательный процесс развития общества и человеческой культуры, углубление и обогащение общественно-исторической практики.

И критик и литературовед могут ошибаться в оценке определенных литературных явлений, недооценивать или переоценивать их значение. В таком случае жизнь, история общества, более глубокое, точное и многостороннее изучение тех же явлений внесут в ходе дальнейшего роста и совершенствования литературной науки в оценку их смысла и их значения необходимые уточнения и поправки. Но если в критике и литературной науке вообще (как во всякой науке) возможны ошибочные оценки, отсюда никак не следует, что любой ценностный подход к литературе субъективен. Каждое литературное явление имеет свой, объективно присущий ему масштаб; независимо от воли и желания и своего творца, и последующего истолкователя оно имеет право на такую философско-эстетическую, нравственную, социальную, политическую оценку, которая верно отражает его объективную, реальную сущность. И задача подлинно глубокой литературной науки как раз и состоит в том, чтобы в максимально доступной нам при современном уровне наших знаний и всей человеческой культуры в целом степени приблизиться к пониманию объективной эстетической, исторической и социально-нравственной значимости изучаемого писателя, произведения, историко-литературного процесса в целом.

Определенная иерархия литературных ценностей существует в самой действительности. А поэтому и литературная наука, если она хочет верно отразить действительность, не может отвлечься от дифференцированной оценки различных литературных фактов и явлений, оценки, соответствующей их неравнозначности и верно отражающей масштаб каждого из них, место, занимаемое им в истории человеческой культуры. «Без ценностного подхода к литературе литературоведения не существовало и не существует, — замечает по этому поводу М. Б. Храпченко. — Круг литературных произведений, созданных в течение тысячелетий, реально не поддается даже простому обозрению... Необходим выбор, и он осуществляется каждым исследователем отдельно и литературной наукой в целом».¹¹

Это не значит, что историк литературы не должен изучать писателей второго и даже третьего ряда, игнорировать сложность, богатство и многообразие литературного процесса каждой эпохи.

Следует всегда помнить, что история нашей литературы (как и всякой другой) есть часть истории народа и человечества. И в этой истории для нас интересно и нам дорого все — и большое и малое, нередко вплоть до самых малых «мелочей». Учет различной художественной и общественной ценности писателей необходим. Но он отнюдь не означает, что в истории литературы важны либо одни главные фигуры, либо средние, « типовые » писатели (или « типовые » литературные течения). Кольцов несоизмерим с Пушкиным, *и все же он выражает важные черты русского народного духа*. То же самое относится к Грибоедову, Крылову или Лескову. Именно ценностный подход позволяет отвести в истории литературы каждому писателю и явлению свое, ему принадлежащее законное место. Важно лишь, чтобы этот подход был глубок и верен, т. е. основывался на верных научных, социально-нравственных и эстетических критериях.

В то же время думается, что лестницу литературных ценностей следовало бы строить с учетом двух критериев — исторического времени и исторического пространства. Исходя из первого критерия, мы должны были бы говорить о произведениях, имеющих определенную ценность для известного краткого исторического момента (например, о произведениях современных «менестрелей»), для более длительного периода (или для целой эпохи), и о ценностях «вечных». С точки зрения исторического пространства же можно условно различать ценности групповые (например, детскую и юношескую литературу), национальные (в том числе являющиеся вехами на пути приобщения к более широкому «мировому» опыту), ценности межнациональные (например, общеславянские) и мировые. Последние могут быть и вечными (Шекспир, Толстой, Пушкин), и невечными, так что оба последних понятия, вероятно, не вполне совпадают.

Еще Белинский различал литературу и беллетристику как ее особый род. Но кроме беллетристики, рассчитанной на успех или

сенсацию, может существовать, как признавал уже Белинский, беллетристика, удовлетворяющая хотя «текущие», временные, но вполне серьезные духовные запросы общества или его части. Между нею и комиксом, чисто развлекательным чтивом и «массовой литературой» есть серьезные различия. Надо также помнить, что русские былины были оценены по достоинству в своем художественном величии лишь во второй половине XIX ст., а русская иконопись — одна из вершин мирового искусства — осознана как «вечная ценность» лишь в XX в. И Шекспир, и Данте, и Кальдерон были оценены во всем своем значении не сразу, к тому же и понимание смысла их творчества прошло долгий и сложный путь. Даже оценка и понимание Пушкина исторически существенно колебались и изменялись. Русская революция по-новому осветила и раскрыла мировое значение творчества многих русских писателей и вызвала новый, повышенный интерес к ним во всем мире. Наконец, отмечу, что писатель (Жюль Верн, скажем), творчество которого не имеет специфической ценности как выражение духа и уровня национальной литературы, может стать классиком детской (или юношеской) литературы (или классиком определенного жанра, например детектива, как Конан-Дойль) и тем самым получить своего рода мировую ценность. Без учета всех этих обстоятельств шкала литературных ценностей вряд ли может быть вполне убедительно построена и детально обоснована. Надо добавить, что говоря о ценностном подходе к литературе, мы можем говорить и о ценности определенной национальной литературы (или отдельной ее эпохи), и о ценности определенного художественного метода и направления (реализма или романтизма), и о ценности творчества писателя (Пушкина или Толстого) и, наконец, о ценности художественного произведения («Войны и мира» или «Записок охотника»). Бывают уникальные творения, созданные автором, другие произведения которого менее значительны («Горе от ума»), или произведения, которые занимают совершенно особое место в литературе именно в своем неповторимом, индивидуальном качестве («Записки охотника», «Война и мир»). Иногда именно такие произведения становятся «вечными» ценностями.

И еще: в Лермонтове нас захватывают не только тоска поэта по совершенству и его одиночество, но и жажда деятельности, могущества духа, ощущение в себе необъятных — скованных — внутренних сил, рвущихся наружу. В Гоголе важен, конечно, диапазон его напряженного размышления над прекрасным и уродливым в человеке и обществе, но важен и юмор и даже художественное озорство, артистическое упоение способностью художника постичь и обрисовать все тонкие изгибы «пошлого» человека, в которых есть своя, особая логика и даже своя поэзия. В Толстом важны его эпическое дыхание, способность ощутить нормальный, здоровый ритм могучей живой жизни природы и как ее противоположность — фальшь всего механического, бездушного, общест-

венно условного, не обладающего высшей подлинностью самооценочного живого бытия. Все это делает ценностный подход к литературе сферой достаточно сложной, где особенно недопустимы упрощения и прямолинейность.

5

За два истекших десятилетия и у нас и за рубежом появился ряд работ, в которых делается попытка осветить общий ход развития науки о литературе (или историю отдельных научных дисциплин, входящих в ее состав), охарактеризовать процесс смены в них научных школ и направлений, исследовать и описать особенности методики каждой из этих школ и отдельных важнейших, наиболее авторитетных и репрезентативных представителей последних, оценить их научные достижения и просчеты.¹² Появление подобных работ нельзя не приветствовать. Ибо в науке о литературе, как во всякой науке, существует своя историческая преемственность. Каждая новая школа и направления в ней, претендующие на сколько-нибудь серьезное научное значение, не могут не учитывать результаты работы своих предшественников, не сохранять и не развивать дальше все то ценное, что было добыто ими в ходе их исследований.

Однако несмотря на наличие как в СССР, так и на Западе в настоящее время ряда ценных работ, посвященных истории критики и литературоведения, в работах этих, как правило, главное внимание уделяется именно вопросу о смене научных школ и характеристике особой физиономии каждой из них (или творчеству отдельных ученых, разрабатывавших методику каждой школы). Но при всей исторической закономерности такого подхода и той несомненной пользе, которую читатель может извлечь из него, работы указанного типа оставляют в тени другой, не менее важный вопрос, а именно вопрос о внутренней логике развития науки о литературе, т. е. об общем направлении и исторических закономерностях пройденного ею пути.

Представляет ли история критики и литературной науки картину простой смены различных научных школ и различных подходов к изучению литературы, каждая из которых имеет свою методику, отличную от методики других? Или, несмотря на происходившую в ней смену научных школ и направлений, история литературной науки имеет единое общее направление, а следовательно, и самые появление и смена в ней различных научных школ в XIX и XX в. не исключают движения науки о литературе, рассматриваемой в целом, по единому общему пути, ее внутреннего роста, обогащения ее научного аппарата и тех результатов, к которым она уже привела нас сегодня и способна привести в будущем? Таков, как нам представляется, основной вопрос, от ответа на который зависит также и наша оценка значения любой отдель-

ной литературоведческой школы и направления. Ибо только в том случае, если наука имеет единые общие задачи и цели и если все сменяющиеся в ней направления и школы вносят свою посильную лепту в решение ее основных, общих задач, наука является наукой, а отдельные ее школы и направления — этапами формирования и развития этой науки. Если же любые из научных школ и направлений в литературоведении просто-напросто сменяют предыдущие, не наследуя их положительных идей и результатов, и решают свои особые, специфические задачи на основе обоснованных ими новых методов, то исчезает и самое единство литературной науки, а ее история превращается в последовательную смену различных, не имеющих между собой по существу ни малейшей внутренней общности, отрицающих друг друга гипотез и методик.

Именно так и изображает развитие литературной науки большинство современных буржуазных ученых. В их изображении история литературоведения — это история постоянной смены не только методов изучения литературы, но и самых ее задач, и даже самого предмета изучения. То, что интересовало в литературе читателей и ученых XIX в., не интересует ученых и литературных критиков XX в., утверждают они. Более того, аналогичный сдвиг несколько раз исторически закономерно происходил в истории науки о литературе в самом XX в. Каждая школа и каждый метод в литературоведении вправе сосредоточивать свое внимание на особых свойствах литературного материала и преследовать при его изучении свои, сугубо специфические задачи. Причем так обстоит дело не только сегодня — оно обстояло так всегда. Вот почему в истории литературоведения и критики и в прошлом и ныне одна научная школа и направление неизбежно сменяли и сменяют другие и такая же постоянная смена научных методов и направлений будет иметь место в критике и литературоведении также и в будущем.

Другими словами, история изучения литературы (как и история самой литературы) превращается сегодняшними буржуазными учеными в цепь сменяющих друг друга мифов или общекультурных условностей. Каждая эпоха имеет, согласно их мнению, свой набор мифов, свой условный культурый «код», и она подчиняет этому культурному коду также науку о литературе. С изменением культурного «кода» один общепринятый сегодня миф сменяет другой. То, что почиталось вчера, теперь исторически закономерно осуждено на забвение. Вот почему если литературная наука XIX в. сосредоточивала свое внимание на биографии художника, на истории его народа и страны, рассматривая литературу в общеисторическом или общекультурном контексте, то сегодня литературовед вправе отказаться от такого подхода, соответствующего «позитивистскому» стереотипу мышления человека XIX в., — сложившейся у последнего бессознательно установкой рассматривать литературу в контексте истории общества, под углом зрения вопроса об условиях и причинах, ее породивших. Ибо сегодняшнее

литературоведение — дитя другой эпохи с другими научными «интенциями» и другим научным «кодом».

Между тем еще Гегель в «Лекциях по истории философии» гениально показал, что в истории науки каждая сколько-нибудь ценная последующая система философских и научных идей не начинается с начала, а вбирает результаты предшествующего развития в преобразованном «снятом» виде, поднимая их на новую, высшую ступень. И именно в этом, а не в «зряшном» (по выражению Ленина) отрицании результатов предшествующего развития знания состоит реальное движение науки по пути ее восхождения к новым вершинам.

Вот почему все разговоры в современной филологической науке о старом, «традиционном», и новом, «нетрадиционном», литературоведении являются всего лишь фикцией. Ибо наука, отрекающаяся от своих собственных исторических корней, является лженаукой. И наоборот, сила передовой науки и ее подлинное новаторство неотделимы от знания истории науки, от глубокого творческого продолжения и развития ее сложившихся веками научных традиций. Именно в подобном диалектическом понимании взаимосвязи прошлой, «классической» и современной марксистской науки о литературе залог ее научной прочности и фундаментальности в противоположность семиотически ориентированному, структуралистскому, мифологическому и другим ответвлениям современного буржуазного литературоведения, направленным не только против принципов современной марксистско-ленинской науки о литературе, успешно развивающейся в СССР и других странах социализма, но и против того гуманистического ядра классической литературной науки прошлого, которое наследует и развивает филологическая наука, активно участвующая в построении великого здания коммунистической культуры, в борьбе за мир и братство народов нашей планеты.

вал к жизни общественное по своему характеру производство, организованное в крупных масштабах, сделал постоянное развитие и изменение орудий и методов труда необходимым условием существования людей. Но вместе с тем, создав предпосылки для невиданного в прежние эпохи развития производительных сил, общественного труда, науки и техники, капитализм довел до высшего предела противоречие, заключающееся в подчинении всего общественного производства в качестве его единственной движущей цели и единственного желанного результата накоплению прибыли, образованию и умножению капитала. Все остальные цели получают по отношению к ним характер побочных и непродуцируемых. Поэтому прогресс и упадок, развитие промышленности и рост эксплуатации, накопление богатств буржуазии и усиление нищеты трудящихся, подъем материального производства и падение культуры, цивилизация и одичание, художественные завоевания и утраты при капитализме взаимосвязаны.

И до Маркса, как свидетельствует пример Герцена, многие художники и мыслители более или менее отчетливо ощущали враждебность буржуазного общества искусству и поэзии. Наиболее передовые умы человечества всегда были, по выражению Маркса, тесно связаны с «телом народа». ⁴ Это относится и к великим писателям прошлого. Все они, как правило, в той или иной мере ощущали враждебность частной собственности и денег гармоническому развитию общества и человеческой личности. В «Капитале» Маркс показал это уже на примере Софокла и Шекспира. В реалистической литературе XIX в. темы «утраченных иллюзий», деформации личности под влиянием индивидуалистических страстей, ее гибели в мире буржуазной пошлости или протеста против власти имущих заняли одно из центральных мест. Они проходят через всю русскую классическую литературу XIX в. Гениальные догадки о противоречивом характере развития искусства в условиях буржуазной цивилизации можно найти у Вико и Гердера, у Шиллера, Гегеля и Чернышевского. Однако их наблюдения оставались всего лишь гениальными догадками, пока не были изучены экономические законы развития буржуазного производства и не была постигнута наукой истинная их природа. Эта великая заслуга принадлежит К. Марксу. Только учение Маркса, объяснившее экономические законы развития буржуазного общества, выяснившее отличие этих законов от законов других общественно-экономических формаций, дало тем самым необходимую научную почву для понимания специфической формы отношения капитализма к искусству и поэзии.

На основе глубокого изучения социально-экономических основ буржуазного общества Маркс доказал, что враждебность капитализма искусству и поэзии — не фатальное проявление воли «мирового духа» или других таинственных сил, неподвластных человеку и недоступных его пониманию. И вместе с тем враждебность капитализма искусству, как понял Маркс, отнюдь не представляет

жуазная современность обладает своей специфической красотой и открывает новые, вполне благоприятные возможности для развития искусства. Тем самым им удалось преодолеть эстетический пессимизм Гегеля — но лишь ценой освобождения своего мировоззрения от того критического по отношению к духовной культуре капитализма элемента, который был свойствен гегелевской эстетике при всей ее идеалистичности и других присущих ей недостатках.

В то время как многочисленные идеалистически настроенные ученики немецкого философа, исповедовавшие либеральные идеи, стремились приспособить гегелевскую эстетику для оправдания капитализма, более глубокие и проницательные художники и мыслители XIX в. не были удовлетворены модной в их эпоху религиозией отвлеченного прогресса. «Искусство не брезгливо, оно все может изобразить, ставя на всем неизгладимую печать дара духа изящного и бескорыстно поднимая в уровень мадонн и полубогов всякую случайность бытия, всякий звук и всякую форму — сонную лужу под деревом, спорхнувшую птицу, лошадь на водопое, нищего мальчика, обожженного солнцем. От дикой, грозной фантазии ада и страшного суда до фламандской таверны с своим отвернувшимся мужиком, от Фауста до Фобласа, от Requiem'a до «Камаринской» — все подлежит искусству... Но и искусство имеет свой предел. Есть камень преткновения, который решительно не берет ни смычок, ни кисть, ни резец; искусство, чтобы скрыть свою немоготу, издевается над ним, делает карикатуры. Этот камень преткновения — *мещанство*... Художник, который превосходно набрасывает человека совершенно голого, покрытого лохмотьями или до того совершенно одетого, что ничего не видеть, кроме железа или монашеской рясы, останавливается в отчаянии перед *мещанином во фраке*... весь характер мещанства, с своим добром и злом, противен и тесен для искусства; искусство в нем вянет, как зеленый лист в хлоре, и только всему человеческому присущие страсти могут, изредка врываясь в мещанскую жизнь или, лучше, вырываясь из ее чинной среды, поднять ее до художественного значения»,² — писал Герцен, и к этим его словам безоговорочно присоединился бы почти каждый крупный деятель современного ему искусства в России и за рубежом.

В эстетике К. Маркса глубокие противоречия развития искусства и литературы в эпоху цивилизации, которые тревожили Герцена и других мыслителей прошлого, получили свое последовательно научное, материалистическое объяснение. Как установил К. Маркс на основе строго объективного, научного анализа капитализма, «капиталистическое производство враждебно известным отраслям духовного производства, например, искусству и поэзии».³ Капитализм является в истории социального развития громадным шагом вперед по сравнению с предшествовавшими ему формами общества, основанными на крепостном или рабском труде. Буржуазный способ производства впервые в истории человечества выз-

И, однако, можно сказать, не боясь преувеличений, что каждый новый шаг всемирной истории после создания К. Марксом его революционного учения постоянно давал и дает человечеству новые доказательства глубокой верности этого учения. Ибо все те изменения, которые происходили в мире в последние десятилетия и продолжают происходить на наших глазах, могут быть правильно объяснены, как доказал исторический опыт человечества, только на основе теории марксизма. В то время как учения философов и социалистов до Маркса, претендовавших на роль создателей всеобъемлющих философских и социалистических систем, пригодных для всех времен и народов, неизбежно вступали в противоречие с действительностью, учение Маркса вследствие своего диалектического характера и способности к постоянному развитию обогащается вместе с каждой новой исторической эпохой.

Это относится и к эстетическим идеям марксизма, ставшим, как и все учение Маркса в целом, знаменем передовой мысли нашего времени.

2

В годы, предшествовавшие возникновению марксистской эстетики, наиболее влиятельным учением буржуазной философии искусства была эстетика Гегеля, давшего в конце своей жизни пессимистический ответ на вопрос о грядущих перспективах развития искусства и литературы в эпоху цивилизации.

В молодые годы Гегель был близок к тому революционному преклонению перед античностью, которое было свойственно большей части передовых буржуазных мыслителей конца XVIII в. Он мечтал в это время о возвращении в результате падения феодализма и победы нового строя к свободной публичной жизни, построенной по античному образцу, с грандиозными общественными празднествами и архитектурными сооружениями. Но после крушения буржуазного «царства разума» и победы Наполеона Гегель признал свои юношеские мечты о возрождении «царства художественной индивидуальности» беспочвенными. В «Лекциях по эстетике» немецкий философ-идеалист широко обосновал мысль о том, что искусство и поэзия переживают в истории человечества высший расцвет лишь один раз — в эпоху его младенчества и юности. С наступлением возраста полного мужества и умственной зрелости человечества пора искусства проходит, начинается время философского самоуглубления и суровой прозы жизни.

Большинство учеников Гегеля, которые были современниками К. Маркса, нашли, что взгляд их учителя на перспективы развития искусства в новое время являлся вольной или невольной данью той самой романтической традиции, с которой полемизировал их учитель. В противоположность Гегелю они признали, что их бур-

К. МАРКС И ИСТОРИЧЕСКИЕ СУДЬБЫ ЛИТЕРАТУРЫ

«Маркс раскрыл объективные, материальные в своей основе законы движения истории, обнаружил их там, где прежде все либо казалось игрой слепого случая, произволом отдельных личностей, либо выдавалось за самовыражение мифического мирового духа. За видимым, кажущимся, за явлением он разглядел сущность».¹ Эти слова Генерального секретаря ЦК КПСС Юрия Владимировича Андропова характеризуют значение учения Маркса также для литературы и литературной науки.

Как вся история человеческого общества, история литературы до Маркса казалась управляемой «игрой слепого случая» или «произволом отдельных личностей». Разрозненные гениальные догадки просветителей XVIII в. об обусловленности развития духовной культуры развитием экономических и социальных условий жизни общества оставались всего лишь гениальными догадками. Позднее Гегель сделал попытку представить развитие искусства и литературы на всем протяжении мировой истории как единый, закономерный процесс. Но процесс этот не имел в его представлении реальных, земных корней, выступая как «самовыражение мифического мирового духа».

Лишь марксизм вскрыл впервые подлинные социально-исторические основы искусства и литературы. Он позволил разглядеть строгую историческую закономерность там, где прежде в представлении историков культуры царили случайность, хаос и произвол. Развитие искусства и литературы предстало в работах Маркса, Энгельса и Ленина как единый закономерный процесс, объединенный линией исторической преемственности и в то же время отражающий общественную борьбу людей, поступательное движение истории, диалектику реального мира.

Со времени возникновения учения Маркса лицо мира неузнаваемо изменилось. Капитализм на Западе и в США вступил в свою последнюю, наиболее лихорадочную, империалистическую стадию развития. В России совершилась Великая Октябрьская социалистическая революция. Под ее влиянием на путь социализма встали миллионы людей во всем мире. Началась новая эра истории человечества.

собой более или менее случайного явления, которое устранимо без устранения капитализма, путем более «разумной» и «плановой» организации капиталистической экономики (или при помощи меценатства). Как с научной достоверностью выяснил Маркс, враждебность капиталистического производству и поэзии неотделима от самой сущности капиталистического способа производства, она существует и будет существовать в буржуазном обществе до тех пор, пока существует само это общество, и не может быть устранена без разрушения капитализма, без замены его социализмом. В этом состоит великое, непреходящее значение идей К. Маркса в истории передовой эстетической мысли человечества.

3

К. Маркс не только дал строго научное объяснение причин враждебности капиталистического производства искусству и поэзии. Он исследовал также внутренние законы и тенденции развития духовной культуры капитализма, пророчески указав при этом на такие ее особенности, которые, по выражению Маркса, будут присущи буржуазному миру «до его блаженной кончины».⁵

Порождая, наряду с материальным богатством, духовную нищету, приводя к «полной опустошенности» человеческой индивидуальности, капитализм, по словам Маркса, исторически неизбежно вызывает у части буржуазной интеллигенции «романтическую» по своему характеру «тоску» по утраченной человечеством «первоначальной» цельности, по «полноте индивида». Подобное романтическое умонастроение, способное принимать на протяжении истории цивилизации различные формы и оттенки, так же закономерно создается условиями жизни буржуазного общества, как и его «противоположность» — стремление найти особую «красоту» и «величие» в стихийном движении капиталистической экономики, враждебной живой личности.⁶

Постоянное блуждание между этими двумя полюсами: с одной стороны, стремлением утвердить в искусстве и литературе «новую» красоту, будто бы присущую стихийному движению капиталистической экономики с характерными для нее духовным разобщением людей, господством мира вещей над человеком, порабощением и опустошением живой личности, а с другой — романтическим влечением к утраченной человечеством «первоначальной цельности» (тесно связанным с идеализацией более ранних, докапиталистических стадий общественного и культурного развития), — составляет, как установил К. Маркс, один из исторически обусловленных, объективных законов развития искусства и литературы при капитализме.

Охарактеризованное Марксом более ста лет тому назад колебание между идеализацией стихийных сил и законов капитали-

стической экономики с ее фетишизмом, мрачной фантастичностью, господством техницизма и властью вещественного начала над человеческим, и «иррациональной», романтической тоской по утраченным «первоначалам» бытия, — одна из наиболее типичных черт современной буржуазной литературы и искусства. Их основные явления и тенденции не могут быть правильно поняты без учета указанного выше всеобщего закона развития духовной культуры капитализма, установленного К. Марксом.

«Весь инструментарий нынешнего существования, — пишет об условиях жизни современного капитализма западногерманский критик-модернист Г. Блэкер, — имеет своей непосредственной целью держать нас как можно дальше от реальности и свойственной ей чувственной полноты. Тот, кто пользуется автомобилем, получает возможность наслаждаться „абстрактным“ переживанием скорости. Предметный мир дематериализуется для него до степени движущихся знаков, конкретное во все возрастающей мере ускользает от восприятия, становится неощутимым. Природу более не чувствуют, не вкушают, не осязают, она превращается в своего рода движущуюся декорацию, в набор сменяющихся шифров... Чувственный контакт более для нас не необходим, действительность становится вторичной, мы осваиваем ее с помощью условных сокращений и эрзацев. Неоспоримые облегчения, которые приносит нам техника, мы вынуждены оплачивать сокращением чувства реальности, причем сокращение это особенно страшно тем, что мы его не замечаем».⁷

Вот, по замечанию Г. Блэкера, та культурно-историческая почва, на которой вырастает одно из наиболее распространенных направлений современного модернистского искусства, а характерными для него культом технического рационализма, отказом от реалистической изобразительности и увлечением «абстрактными» геометрическими формами при падении интереса и внимания художника к природе и человеку. Те роковые утраты, которые несет современному человеку эпоха империализма, это искусство стремится превратить в символ «новой», невиданной людьми прежних эпох красоты и духовной рафинированности. Другое, во многом противоположное, а во многом смыкающееся с ним направление модернистского искусства имеет, по Г. Блэкеру, романтическую основу — оно представляет собой остро субъективный, болезненный анархический бунт против надвигающегося со всех сторон на буржуазного человека XX в. фетишизированного мира вещей, бунт, сопровождающийся тоской по утраченным «источникам бытия» и страстным влечением к ним.

«Чем дальше эпоха отделяется от первичных истоков всего сущего, тем решительнее искусство и поэзия начинают стремиться к возрождению. Возникает томление по первообразам и вечным прообразам, по неподвижному, покоящемуся в глубине времени, и удовлетворить эту потребность может только художник. Поэт спускается к первоосновам бытия, ибо лишь здесь он надеется

отыскать целостное и неразделенное. Это возвращение назад, но возвращение не к традиции, а за нее. Пруст делает носителем этого устремления память. При помощи погружения в стихию воспоминания он овладевает утраченной целостностью бытия... Когда Леопольд Блум (герой «Улисса» Д. Джойса, — Г. Ф.) отвертывает водопроводный кран, это становится космическим происшествием... Это стремление проникнуть за границы времени, пространства и личности придает современной литературе черту высокой общности. Дуализм духа и природы, Я и Не-Я, которого не признавали уже романтики, подвергается программному отрицанию... История останавливается, проецируется некое «все-время», в котором прошедшее и будущее становятся интегральными составными элементами настоящего».⁸

Таковы, по мнению одного из видных, проницательных представителей современного литературного модернизма на Западе, культурно-исторические корни этого течения, колеблющегося между воспеванием полнейшего внутреннего «опустошения» личности в мире отчуждения и романтической тоской по утраченным «первоосновам». Как мы видим, анализ Г. Блэкера всецело подтверждает тот прогноз, касающийся основных противоречий буржуазной духовной культуры (противоречий, неотделимых от нее до ее «блаженного конца»), который К. Маркс дал в XIX в.

4

Когда сто лет назад вышел первый том «Капитала», буржуазная наука встретила его, по выражению Маркса, заговором молчания. Ни один из тогдашних «компетентных» профессоров философии, истории или политической экономии не предполагал, что учению Маркса было суждено преобразовать всю область человеческого знания, включая ту специальную область общественной науки, в которой этот профессор считал себя компетентным.

С тех пор положение в науке существенно изменилось. Овладев миллионами умов, идеи революционного марксизма преобразовали мир. Учение Маркса стало в СССР и других социалистических странах величайшей научной силой нашего времени и оказывает постоянно растущее влияние на всю передовую мысль человечества. И сейчас даже глубоко враждебные марксизму буржуазные философы, ученые и публицисты вынуждены все чаще говорить о громадном значении идей Маркса для анализа явлений исторического прошлого и современной культуры.

Одно из самых ярких и неоспоримых свидетельств признания гения Маркса даже наиболее ожесточенными современными противниками марксизма — та популярность, которую завоевало в современной буржуазной философии, эстетике, истории культуры понятие «отчуждения». Стремясь лишить учение Маркса об отчуждении как об определенной форме социальных отношений классово-антагонистического общества материалистического и ре-

волюционного характера, буржуазные философы и эстетики толкуют понятия отчуждения не как конкретную, социально-историческую, а как отвлеченную, вневременную «вечную» категорию. И все же, какой бы идеалистической фальсификации эта категория ни подвергалась в их трудах, уже самая ее распространенность свидетельствует о невольном признании того очевидного факта, что явления современной общественной жизни и духовной культуры не могут быть поняты и истолкованы без обращения к трудам Маркса и Энгельса и их философии культуры.

Чтобы показать, насколько сильно воздействие идей марксизма на всю современную буржуазную философию культуры, в том числе на те ее направления, которые глубоко враждебны марксизму, достаточно привести один из многих примеров.

«Отношения собственности и отчуждения» — модель философской метафизики со времен Платона, пишет известный западногерманский философ, социолог и музыковед Т. Адорно. Возвышение духа, субъекта в идеалистической философии является неизбежным результатом отделения умственного труда от физического; оно отражает пренебрежительное отношение философа-идеалиста к материальной практике. Под традиционным для него возвышением духа над материей в действительности скрывается бессилие философа-метафизика, который стоит вне воспроизводства реальной жизни и продает господствующим классам свой спекулятивный «метод», служащий для них оружием господства. Философский априоризм, предпочтение постоянного изменчивому, всеобщего индивидуальному представляя собой абстрактное философское выражение общественных отношений, основанных на господстве фетишизированной собственности над живым человеком. Идеалистическая философия Гуссерля и Хайдеггера — это своего рода логический фетишизм, аналогичный товарному фетишизму, описанному К. Марксом в «Капитале», и являющийся его спекулятивным отражением. «Овеществление» логики у названных и других современных философов-идеалистов является «самоотчуждением мышления». Их формальная логика — мыслительный слепок с акта обмена товаров, при котором (как показал К. Маркс) осуществляется формальное уравнивание последних при абстракции от их реального человеческого содержания.⁹

Приведенные рассуждения западногерманского философа — одно из многих наглядных свидетельств изменившегося по сравнению с XIX и началом XX в. отношения представителей буржуазной идеологии к марксизму. Если в XIX в. цеховые буржуазные ученые предпочитали не замечать учения Маркса, то в наше время они все чаще вынуждены в борьбе с марксизмом пользоваться языком и фразеологией «Экономическо-философских рукописей» и «Немецкой идеологии», доказывая тем самым, что от воздействия марксизма и приемов марксистской мысли — прямого или косвенного — в наше время не могут уйти даже самые ожесточенные противники марксизма.

Говоря о воздействии идей марксистской философии культуры на современную буржуазную философию и эстетику, мы не случайно коснулись проблемы отчуждения, так как без упоминания этого термина ныне не обходится на Западе ни одна сколько-нибудь примечательная работа о современном искусстве.

Основоположники марксизма — и эту их заслугу в наше время, как мы только что убедились, не могут отрицать даже буржуазные мыслители — неоспоримо показали, что одним из неизбежных и закономерных моментов жизни всякого развитого капиталистического общества является отчуждение труда, т. е. превращение общественных отношений между людьми — экономических, политических и духовных — в силы, противостоящие людям, получающие видимость самостоятельности по отношению к создавшим их живым личностям.

Но Маркс и Энгельс установили не только неизбежность явления материального и духовного «отчуждения» в эпоху капитализма. Они обнаружили также конкретные, социально-исторические истоки феномена «отчуждения», показав, что современное человечество впервые в истории располагает реальной возможностью его устранить. Как установили Маркс и Энгельс, путь, ведущий к освобождению человечества от власти отчуждения — материального и духовного, — в наши дни открыт для народов и этот путь ведет через социалистическую революцию, завоевание власти трудящимися и построение коммунистического общества.

Указанный вывод Маркса и Энгельса отражает коренное различие между основоположниками марксизма и современными буржуазными теоретиками отчуждения. Ибо Маркс и Энгельс дали глубокий научный анализ феномена отчуждения, проследили его социально-психологические истоки вплоть до наиболее глубоких, экономических его основ для того, чтобы ярче осветить человечеству дорогу, ведущую из царства необходимости в царство свободы. Современные же буржуазно-идеалистические философы отчуждения вместо научного анализа этого сложного социального явления превращают его в миф, в вечную необходимость и неизбежность всякого бытия, низводя объективную действительность до царства абсурда и тем самым закрывая себе и человечеству путь к выходу из него.

5

Многие, даже выдающиеся марксисты начала XX в., в том числе Г. В. Плеханов, считали, что историко-материалистическое изучение искусства обязывает критика-марксиста перевести явление искусства на «язык» социологии, найти ему соответствующий «социологический эквивалент». В основе подобного широко популярного в свое время представления лежало принципиальное разграничение социологии, задачу которой Плеханов видел в исследовании проблемы обусловленности явлений искусства хо-

дом общественной жизни, и эстетики, задачей которой он считал их художественную оценку. Эстетическое рассматривалось при этом Плехановым и его последователями не как особая конкретная специфическая форма выражения общественной жизни в искусстве, но всего лишь как своего рода внешняя оболочка, в которой проявляются социальные вкусы и интересы.¹⁰

Отсюда — «пансоциологизм» ряда марксистских теоретиков 20-х годов, например В. М. Фриче, стремление их выделить социальное ядро искусства как бы в «химически чистом» виде, сознательно отвлекаясь при этом от вопроса об отношении произведений искусства к истине, добру и красоте, т. е. от внутренне присущего ему гуманистического содержания.

Между тем на деле само эстетическое есть специфическая форма проявления социального, оно относится к нему как *особенное к общему*. И задача состоит не в том, чтобы тщательно классифицировать литературные явления, установив для каждого из них некий внешний «социологический эквивалент», но в том, чтобы истолковать всю совокупную, целостную историческую жизнь литературы как особую сложную, специфическую форму проявления процесса общественно-исторической жизни людей, как выражение универсальных внутренних диалектических закономерностей этого процесса. Всемирно-историческая, революционная роль учения Маркса, Энгельса и Ленина для литературной науки как раз и состоит в том, что оно впервые в истории человеческой культуры осветило единственно верный путь решения этой задачи.

Маркс и Энгельс обосновали диалектико-материалистический взгляд на природу человека как на продукт развития истории общества. Они выяснили, что человек не выходит готовым из рук природы, но что он активно формирует свои свойства в процессе общественной жизни и человеческого труда. Отсюда вытекает закономерно взгляд на искусство и на литературу как на исторически складывающиеся, развивающиеся и изменяющиеся явления общественной жизни.

«Лишь благодаря предметно развернутому богатству человеческого существа, — писал молодой К. Маркс в «Экономическо-философских рукописях 1844 года», — развивается, а частью и впервые порождается, богатство субъективной человеческой чувственности: музыкальное ухо, чувствующий красоту формы глаз, — короче говоря, такие *чувства*, которые способны к человеческим наслаждениям и которые утверждают себя как человеческие существенные силы. Ибо не только пять внешних чувств, но и так называемые духовные чувства (воля, любовь и т. д.), — одним словом *человеческое* чувство, человечность чувств, — возникают лишь благодаря наличию *соответствующего* предмета, благодаря *очеловеченной* природе. Образование пяти внешних чувств — это работа всей предшествующей всемирной истории».¹¹

Но в процессе общественного исторического развития неизбежно и закономерно происходит поэтому также развитие и совер-

шенствование орудий, средств и методов художественного изображения. Вместе с общим развитием человеческой культуры, развитием науки и техники совершенствуются, усложняются и обогащаются и те разнообразные средства, которыми располагает художник, для того чтобы познавать и отражать окружающую действительность (или выражать свой внутренний мир). И вместе с тем в ходе развития человеческого общества изменяются не только методы и средства изображения, доступные художнику, но и самый предмет искусства. Мир, который изображает художник, характеры и обстоятельства, типичные для общества в одну эпоху, непохожи на тот же мир, на характеры и обстоятельства в другую эпоху. В развитии общественной жизни, которую отражает искусство, постоянно в ходе истории происходят такие серьезные перемены, касающиеся самой структуры этой общественной жизни, которые не могут не иметь для процесса развития искусства определяющего значения.

Главной темой искусства и литературы всегда была судьба человека и общества, определяемая конкретными условиями общественного развития данной эпохи; они отражали те формы человеческой практики, труда, отношения людей к природе и друг к другу, которые складывались при данной системе общественных отношений и несли на себе поэтому отпечаток этих отношений — отпечаток свойственного последним гуманистического или антигуманистического характера, их благоприятности или неблагоприятности для развития человеческой индивидуальности и благосостояния народных масс.

Социально-исторические процессы стимулируют развитие тех материально-технических средств, которыми в условиях разных исторических эпох пользуется искусство слова и которые в свою очередь оказывают весьма значительное влияние как на общий его характер, так и на доступный ему жанровый репертуар, формально-стилистические приемы и средства. То обстоятельство, передается ли поэзия изустно, служит ли средством ее распространения рукописный манускрипт или печатный станок, имеет не только существенное значение для ее содержания, но во многом определяет также и стилистические ее особенности, как и характер господствующих в ней жанров. Но развитие материально-технических средств, служащих для закрепления и передачи текста художественных произведений, сколь важными для судеб литературы они бы нам ни представлялись, с более широкой и углубленной социально-исторической точки зрения, — не первичный, но производный, вторичный фактор. Пока песня или сказка исполнялись и слушались в узком кругу членов рода или общины, исторически не могло возникнуть необходимости ни в изготовлении их рукописных списков, ни тем более в изобретении печатного станка. Эволюция искусства слова от устной поэтической речи к господству литературы письменной, а позднее — от рукописи к печатному станку была в конечном счете следствием изменив-

шихся общественных потребностей, которыми всякий раз определялись поиски адекватных новому этапу развития общества средств закрепления и передачи художественной информации. Как отметил еще в XIX в. В. Шерер, обобщая известные нам данные по истории большинства западноевропейский литератур, в период с XIII по XVII в. проза постепенно в них отвоевывает у поэзии один жанр за другим¹² и конечной причиной этого процесса было не только распространение письменной речи, но и в первую очередь усложнение и дифференциация общественного целого. Последняя неизбежно привела также к тому, что многие литературные жанры, которые первоначально имели художественный или полухудожественный характер, впоследствии утратили его, подвергшись коренной социально-исторической трансформации. Так, дидактическое стихотворство сменилось философской и научной прозой, а история, которая еще в конце XVIII — начале XIX в., в эпоху Вольтера, Шиллера, Карамзина, Гоголя, имела синкретические черты и воспринималась как близкий художественной литературе жанр, к 30—40-м г. XIX в. окончательно порывает пуповину, которая до этого связывала ее развитие с развитием художественной прозы, и становится научной дисциплиной. Сходную эволюцию переживает еще раньше ораторская проза. Слухи и новости в середине века разносились по свету странствующими шпильманами и скоморохами и приобретали в их устах характер эпического предания или фавль, с одной стороны, подчиняясь традиционному канону, а с другой — обрстая живыми художественными подробностями; в XVI же и XVII вв. роль разносчицы новостей берет на себя газета. С другой стороны, происходит обратный процесс: «отступая» с чужой территории, сдавая научной, ораторской или газетной прозе одну за другой определенные, принадлежавшие ей прежде позиции, литература вступает во взаимодействие с другими видами культурного творчества, как художественного, так и нехудожественного, и это ведет к возникновению в ней новых жанровых образований и стилистических приемов. Так, на скрещении лирических жанров с приемами ораторского искусства рождается жанр оды, на скрещении художественной прозы и газетной хроники — жанры романа-фельетона, художественного детектива и т. д.

Широко известны (и ни у кого в наше время не может вызвать сомнения), что в условиях различных социально-экономических формаций различно не только содержание и весь репертуар форм художественного творчества, но и положение писателя в обществе и государстве, то общественное признание, которым он пользуется, самый тип художника слова и его взаимоотношений с публикой, условия его повседневного существования, формы материального вознаграждения за его труд неодинаковы. На самых ранних ступенях общественного развития, до времен зарождения классового общества и государства, не было профессионального искусства: лишь в результате разделения труда в древнем обществе посте-

пейно возникает фигура певца, выделяющегося из племенного или общенародного коллектива. Гомеровские поэмы, в особенности «Одиссея», знакомят нас уже с образом рапсода, черпающего содержание своих песен их общенародного мифологического предания и пользующегося большим авторитетом не только среди рядовых воинов, но и среди «царей», т. е. племенных военачальников.

В Афинах в пору расцвета греческого рабовладельческого полиса поэт и драматург являлись такими же обязательными и широко чтимыми представителями политической системы демократии свободнорожденных, как оратор и военачальник; в Древнем Риме императорской эпохи они пользовались официальной поддержкой и материальными подачками Августа и Мecenата. Позднее, в средние века, мы встречаемся с поэтом то в образе дружинного певца, миннезингера или трубадура, то в образе ученого монаха, странствующего шпильмана или скомороха. В эпоху раннего Возрождения на Западе поэт, художник, драматург пользуются поддержкой городских коммун, а позднее живут при дворе владетельных особ, выступающих в роли их заказчиков и меценатов, или выполняют заказы папской курии. В эпоху складывания крупных западноевропейских централизованных монархий, как и в России в эпоху абсолютизма XVII—XVIII вв., государственная власть и придворное общество стремятся подчинить своим целям также и литературу, оказывая поэтам, историкам и другим литераторам государственную поддержку, но требуя от них в качестве платы за это строгой регламентации их творчества, служения своим политическим задачам и интересам. В буржуазном обществе поэт освобождается от власти двора, но, становясь внешне «свободным» творцом, превращается на деле в товаропроизводителя, разобщенного в своем образе жизни и интересах с товаропроизводителями, занятыми в других сферах общественного производства, и в то же время, подобно последним, подчиненного власти рынка, а также капризам сменяющейся моды, вкусу своего книгоиздателя и читающей публики.

В дорбуржуазных формах общества кастовые и сословные черты представляются отдельной личности неотделимыми от нее. «В словесии.. дворянин всегда остается дворянином, разночинец.. — всегда разночинцем...»¹³ Эта общая черта жизни и сознания дорбуржуазных форм общества получила непосредственное отражение в искусстве и литературе соответствующих эпох, где обобщенные, монументальные образы князя, воина, мудреца или священнослужителя создаются с помощью устойчивых, канонизированных формул и приемов изображения. В отличие от этого в развитом буржуазном обществе классовое положение, сословие, профессия и даже образ жизни начинают казаться отдельной личности чем-то случайным, не затрагивающим ее наиболее интимной, сокровенной сути, и это закономерно ведет к отходу от прежних монументальных форм типизации и соответствовавшей

им системы стилистических канонов и правил, вызывает потребность в более сложных, индивидуализированных приемах изображения человека в искусстве, в том числе в романе, драме, лирической поэзии.¹⁴

Определяющее значение для исторических судеб литературы имеет вопрос о самой природе того общественного целого, в котором на различных ступенях истории человечества функционирует и органом которого служит литература. В наиболее раннюю пору развития общества поэзия является выражением жизни численно и территориально более или менее ограниченного, замкнутого коллектива — рода или общины, где духовные представления, обычаи и формы быта носят более или менее устойчивый и традиционный характер. Вместе с развитием и изменением форм общественной жизни меняется самая природа той человеческой коллективности, которая выражает себя в искусстве, в том числе — искусстве слова. В ходе истории общества в нем закономерно складываются новые, более широкие и емкие социально-исторические общности людей — племена, нации и т. д. В результате социально-исторического процесса формирования современных наций, национальных государств и национального сознания в средние века и новое время складываются национальные литературы народов Европы, а затем и других мировых регионов. Образование устойчивых социально-экономических, политических и культурно-исторических связей между населением отдельных стран и регионов (порою территориально связанных, но зачастую также территориально отдаленных друг от друга) приводит к возникновению традиционных региональных связей между отдельными национальными литературами. После французской буржуазной революции XVIII в., в эпоху капитализма (как впервые отчетливо понял еще Гете) в результате упрочения связей между нациями, растущего обмена материальными и духовными продуктами между ними, наряду с понятием литературы национальной рождается понятие литературы мировой, представляющее собой отражение впервые складывающейся в условиях новейшего времени формы культурного и социально-исторического взаимодействия людей и народов разных стран и континентов. В исторической обстановке XX в., после Великой Октябрьской социалистической революции, понятие о мировом литературном процессе приобретает новые черты, неизмеримо углубляется и обогащается по своему содержанию.

6

Каждое крупное литературное произведение продолжает служить предметом духовно-нравственного и эстетического интереса на протяжении многих десятилетий и веков после своего создания. Более того, есть немало таких произведений, философский смысл

и значение которых по-настоящему раскрылись для человечества лишь много лет (а иногда и много веков) спустя после того, как они были созданы и стали впервые достоянием читателя.

В известном отрывке «Введение» к экономическим рукописям 1857—1858 гг. (первой редакции будущего «Капитала») К. Маркс коснулся вопроса о неповторимости тех социально-исторических форм общественной жизни эпохи древнегреческой родовой демократии и позднейшего античного полиса, которые составили необходимую предпосылку возникновения древнегреческой мифологии и искусства, сообщив им иную, жизнерадостно-поэтическую, антропоморфную окраску по сравнению с более холодными и рассудочными мифологией и искусством Древнего Египта (или древневосточных деспотий). «...Трудность, — заметил при этом Маркс, — заключается не в том, чтобы понять, что греческое искусство и эпос связаны с известными формами общественного развития. Трудность состоит в том, что они все еще доставляют нам художественное наслаждение и в известном отношении признаются нормой и недостижимым образцом».¹⁵

Проблема, которую Маркс признал особенно трудной для принципиального методологического историко-философского решения, касается не только вопроса о причинах, способствовавших жизни в веках гомеровского эпоса или древнегреческой трагедии, их постоянно обогащающемуся и обновляющемуся влиянию на позднейшую культуру человечества вплоть до наших дней. Ибо не они одни сохранили для последующих веков и поколений историческое бессмертие. То же относится к каждому классическому, выдающемуся художественному произведению любых культурных эпох, пережившему свое время. В XVIII в. просветители были склонны скептически относиться к художественным ценностям Древнего Египта и других стран Востока, так же как к художественным ценностям европейского средневековья. Но уже начиная со времени Гердера и романтиков возникло более глубокое понимание этих художественных ценностей, благодаря которому они, так же как памятники искусства античной классики, вошли в сокровищницу классики мировой, отвоевав в ней для себя свое, особое место. Навсегда живыми для последующих веков стали сонеты Петрарки, «Божественная комедия» Данте, «Декамерон» Боккаччо, трагедии Шекспира, Кальдерона и Лопе де Веги, пьесы Расина и Мольера, многочисленные великие произведения европейских литератур XVIII и XIX вв., как и многие другие литературно-художественные произведения. Все подобные произведения — названные и неназванные — воспринимаются современным человеком не просто как освященные авторитетом веков, но далекие от его жизненных интересов и эстетических идеалов музейные ценности, которые он должен почтительно хранить из уважения к прошлому, не испытывая к ним других, более теплых, чувств. Они остаются для него предметом активного, живого, непосредственного художественного сопереживания и наслаждения, рож-

дают благодарный отклик в его душе, остаются для него явлением, живыми нитями связанным с современностью, горячий интерес к «открытым» вопросам которой как раз и рождает у него эмоциональный и интеллектуальный интерес к этим произведениям, углубляющим его понимание не только прошлого, но и настоящего, помогая ему сознательно ориентироваться в духовно-теоретическом и жизненно-практическом решении насущных вопросов своего личного и общественного бытия.

Это не значит, как мы все хорошо знаем, что посмертная жизнь разных по времени создания, по содержанию, стилю и творческому почерку произведений — даже если оставить в стороне произведения относительно невысокого художественного ранга, рассчитанные всего лишь на временный, преходящий успех, и ограничиться лишь судьбой литературных шедевров подлинно высокого художественного достоинства — складывается во всех случаях одинаково. В одних из таких шедевров каждая эпоха и каждый народ узнают без особых трудностей свое лицо и оказываются способными переживать их с новой силой. Другие завоевывают признание у потомства не сразу, с большим или меньшим трудом. Третьи после полосы признания и успеха переживают полосу забвения (а порою и резкого неприятия) для того, чтобы через много десятилетий снова завоевать признание на основе изменившегося, более глубокого и сложного истолкования, рожденного новой общественной эпохой с ее новой, более сложной общественно-идеологической и нравственно-эстетической атмосферой. При этом в ходе исторического развития меняется не только оценка, но и понимание смысла творчества писателя, сущности данного литературного стиля и направления, отдельного художественного произведения, его образов и его поэтики. Движение истории обнаруживает в них необходимо и закономерно новые важные духовные, в том числе социально-исторические, смысловые аспекты, создает предпосылки для более вдумчивого и тонкого прочтения художественной ткани произведения, более углубленного понимания его сюжетных конфликтов, характеров персонажей. Национальные типы в результате расширения межнациональных связей, складывания новых социальных и культурно-исторических общностей приобретают более широкий, надэпохальный, общечеловеческий смысл, осмыслиются как типы международные, обладающие универсальным, всемирно-историческим значением.

Каковы же те важнейшие социальные и культурные факторы, которые управляют развитием названных — сложных, многообразных и неодинаковых по результатам — художественно-исторических процессов? И каково сравнительное значение и удельный вес в истории литературы каждого из подобных факторов? Каждый читатель (как и каждый художник слова) — прежде всего человек своего времени. И в литературе как прошлого, так и настоящего его способно глубоко захватить лишь то, что так или иначе созвучно духовной и эмоциональной жизни человека собственной его

эпохи. А отсюда следует, что первый, наиболее важный фактор, без которого был бы невозможен самый факт многовековой жизни литературного произведения, — закон единства истории человечества, исторической и культурной преемственности разных, несходных между собою эпох. Если бы в истории общества осуществлялась лишь смена различных формаций общественной жизни и каждая последующая эпоха не наследовала более или менее полно (или хотя бы частично) культурных и художественных достижений предыдущих (притом, в первую очередь, не сохраняя знания самого языка, на котором был создан тот или иной литературный текст), произведение одной эпохи не было бы понятно людям другой, не отвечало бы их умственным, нравственным и художественным запросам.

Но историческая и культурная преемственность — величина переменная. В разные эпохи, на разных ступенях развития общества, она осуществляется в неодинаковом объеме и неодинаковых формах. На ранней ступени развития общества многие культуры развиваются более или менее обособленно, изолированно от других. В подобных условиях язык и культура народа (древних египтян, финикийцев, шумеров и др.) могут надолго изгладиться из памяти, а созданные на их языке произведения оказаться на время забытыми, исключенными из общего культурного фонда и войти в умственный и художественный кругозор людей лишь на значительно более высокой ступени развития, когда тайна мертвого языка будет разгадана, благодаря успехам науки и культуры, а созданные на нем литературные произведения предстанут перед людьми новых эпох в их высоком, гуманистическом, общечеловеческом содержании.

Незнакомый (или трудный для понимания) язык, стилистическое своеобразие, система стихосложения, резко отличная от принятой в воспринимающей языковой и национальной среде, далекий от ее вкусов репертуар художественных жанров — все это может создавать барьер на пути восприятия читателем одной эпохи литературного произведения другой (как и на пути восприятия одной национальной литературой произведений другой). Но языковой фактор играет в истории многовекового функционирования литературного произведения и другую роль. Развитие каждой из систем литературного языка способствует разработке всего богатства присутствующих ему потенциально художественно-выразительных средств и возможностей, создавая предпосылки для гармонии и художественного совершенства произведения, внутренней свободы и независимости художника-творца, овладения им всеми приемами и средствами своего искусства. С другой стороны, от степени развития и от богатства национальной языка воспринимающей среды зависит ее способность ощутить художественную мощь и оценить мастерство произведения другого языка (или произведения, написанного на языке прошедшей эпохи, в котором использованы необычные, противоречащие современному навыку сти-

листические приемы и средства). В одних случаях такое произведение, попадая в новую для себя среду, может остаться непонятным, а потому не найдет отклика в душе воспринимающего лица и эпохи. В другом же случае, на иной ступени культурного развития той же среды его особые, необычные для нее черты могут быть восприняты как нечто причудливое, «экзотическое» — и в этом своем экзотизме, вызывающем либо отталкивание, либо художественное любопытство, а следовательно, и попытки внешнего подражания. Наконец, ступень еще более высокого уровня художественного и общегуманистического развития открывает возможность перед художником и читателем тонко оценить силу и красоту чужого языка и созданных на нем (или с помощью «необычных» для воспринимающего лица приемов и средств) художественных ценностей — в случае, конечно, если речь идет о подлинном искусстве, а не о мнимом новаторстве. Теперь то, что раньше казалось художнику и публике всего лишь экзотикой, воспринимается как отражение законов определенной — продуманной, достаточно сложной, социально-исторически и национально обусловленной художественной системы, имеющее свою особую, общечеловеческую, культурно-историческую ценность.

Поскольку жизнь художественного произведения в веках в своих основных, наиболее существенных чертах определяется законами исторической преемственности, в истории литературы громадную роль играет открытый К. Марксом закон общей неравномерности исторического развития культуры.

Древний мир, и в особенности античная эпоха, закладывает прочные основы развития многих художественных форм, которые позднее стали константами исторического развития литературы. Таковы главные литературные роды — эпос, лирика, драма, — многие отдельные их виды и жанры. Возникнув в определенную эпоху, эти роды позднее становятся устойчивыми формами, которые могут служить прочной основой для индивидуального творчества, сохраняя способность к постоянным новообразованиям и в то же время удерживая устойчивые, неизменные черты, общий надындивидуальный типологическо-стилистический рисунок. Наличие подобного устойчивого типологическо-стилистического рисунка, ряда неизменных в своей основе жанровых «моделей» вводит в определенные исторические границы художественную волю писателя в процессе создания произведения, ограничивая его субъективный, личный произвол. В то же время оно вырабатывает у читателя эстетический вкус, привычку и интерес к определенному жанру. Причем интерес этот обусловлен обычно не только эстетически, но и социально, а равно культурно-идеологически. Становясь профессиональным поэтом, романистом или драматургом (как и выбирая тот или иной жанр), писатель руководствуется не только характером своей творческой индивидуальности, но и потребностями времени. С другой стороны, каждая новая эпоха и каждый новый читатель также подходят к наследию националь-

ной и мировой литературы избирательно: их внимание и живой интерес в первую очередь привлекает исторически закономерно то, что прямо или опосредствованно связывает в их глазах художественный и гражданский пафос, идеи, типы коллизии литературных произведений прошлых эпох, отраженную в них жизненную обстановку и внутреннюю нравственно-психологическую атмосферу со всем тем, что их окружает и чем социально, духовно и нравственно живут они сами. Притяжение по контрасту к произведению, по своим образам и рисуемой в нем жизни далекому от современности, полемически переосмысляемому в новую эпоху в виде укора по ее адресу или воспринимаемому как выражение более высокого социального, эстетического и нравственного идеала, представляет другой широко распространенный случай близкой социальной и культурно-исторической тенденции.

При всем этом важно иметь в виду, что наиболее глубоким фактором, определяющим в конечном счете основные закономерности жизни художественно-литературных произведений в веках — их временное забвение или новое художественное воскресение, новое, изменившееся понимание их смысла (и, в частности, его расширительное толкование), как и стилистического восприятия, падение или повышение в глазах новой эпохи их художественной ценности и т. д., — все эти разнообразные и неоднородные явления их исторической жизни, есть, как это впервые прочно установили К. Маркс, Ф. Энгельс и В. И. Ленин, фактор социальный. Эта неоспоримая истина прочно подтверждена не только всем путем развития советской литературной науки, как и науки других социалистических стран. К ней склоняются все более часто передовые, мыслящие ученые-филологи также в других, несоциалистических странах.

Поэмы Гомера приобрели в Древней Греции общенациональное значение, благодаря обусловленному социальному росту общегреческого национального самосознания, в результате чего граждане отдельных, прежде разрозненных городов-государств почувствовали себя равно греками. Позднее, в эпоху формирования идеологии Римской империи, они послужили стимулом для выработки формальных особенностей жанра прославающей официальной римской государственности поэмы Вергилия, а в XVII—XVIII вв. — для многочисленных образцов новоевропейской героико-эпической поэмы, проникнутых пафосом утверждения государственного могущества и культурного значения новых — крупных — европейских монархий, покончивших со средневековой раздробленностью отдельных стран и положивших в них начало нового прочного государственного порядка.

Упадок античной городской цивилизации, влияние церкви как наиболее могущественной экономической и культурной силы средневекового общества, формирование клерикальной и сословно-рыцарской культуры привели к оттеснению с авансцены истории античного культурного наследия. Новый рост городов и связан-

ное с ним развитие личности в эпоху Возрождения способствовали его историческому воскресению. При этом культурное наследие античности активно переосмысливается, воспринимается уже не как явление узко временное и местное, но явление вечное, общечеловеческое по своему значению. Опираясь на образы античных богов и героев, человек Возрождения не только познает и формирует самого себя, но создает свои культурные и эстетические идеалы, в которых античная и христианская традиции сочетаются — и в этом сочетании обретают новый гуманистический смысл, отвечающий пафосу той эпохи универсального «величайшего прогрессивного переворота»,¹⁶ каким явилась в истории человечества эпоха Возрождения.

Эпоха широкого пробуждения национального сознания народов Восточной и Западной Европы в эпоху Просвещения и в годы Великой французской революции, наполеоновских и антинаполеоновских войн способствует, с одной стороны, росту сознания общих путей культурного и литературного развития народов Восточной и Западной Европы, а с другой — признанию неповторимой красоты и ценности фольклора и вообще национального культурного наследия каждого из этих народов, отмеченного всякий раз своими, особыми чертами.

Пробуждение личности в эпоху романтизма ведет к тому, что для человека нового времени заново раскрывается универсальный, гуманистический смысл образов литературы Возрождения, их титаническая мощь, свойственные ей одухотворенность, свободное построение жанра, сочетание в ней правды и красоты, высокого и низкого, фантастики и реальности. Так же, как люди эпохи Возрождения открыли самих себя в образах античных богов и героев, Христа, евангельских персонажей, насытив эти образы новым, земным содержанием, человек эпохи романтизма в начале XIX в. узнал себя в образах Дон-Кихота, Гамлета, Дон-Жуана, ощутил родство своих социальных, нравственных и эстетических исканий с исканиями Вийона, Рабле и Монтеня. С другой стороны, утверждение в исторической обстановке пореволюционного буржуазного общества эпохи реализма в литературах Европы побуждает литературу и критику с особой чуткостью отнестись к элементам реализма в литературе всех прошлых народов и эпох — от древности до нового времени.

Эпоха Возрождения создала образ одухотворенного и в то же время сильного и цельного человека. Но уже в XVII в., в более сложных социальных условиях, человек ощутил себя раздвоенным и противоречивым, а свою жизнь — игрищем то темных, то светлых сил. Так возникло искусство маньеризма и барокко, которое в XVIII в. вызывало восторженное поклонение и притом принципиально не противостояло в сознании людей XVIII—начала XIX в. искусству Ренессанса. В эпоху реализма произведения художников маньеризма и барокко воспринимаются как искусство упадка. Они становятся синонимом мертвого академизма и фаль-

шивой растроганности чувств. Но дальнейшее усложнение общественной жизни открывает в них свои художественные ценности, отличные от ценностей искусства Высокого Возрождения и в то же время также, хотя и по-своему, способные служить гуманистическим и реалистическим художественным идеалам.

С подобным преобразованием смысла и ценности литературно-художественных явлений под воздействием социальных факторов мы встречаемся постоянно. Для Э.-М. де Вогюэ русский роман был благодаря его одухотворенности антиподом французского, а в героях Достоевского Вогюэ видел отражение неповторимых свойств «славянской души». В эпоху империализма, после первой мировой войны и Великой Октябрьской социалистической революции творчество Достоевского предстало для писателей-гуманистов Запада в иной исторической перспективе. Антибуржуазность Достоевского перестала восприниматься как узко русская или славянская черта, а гуманистический пафос его романов — как противоположность социальному детерминизму западноевропейского романа от Бальзака до Золя. В условиях новой эпохи мировой истории реализм Достоевского помог всему мировому роману подняться на новую высоту реализма, исполненного активной социально-гуманистической мысли. В его героях же раскрылись черты исторических предшественников многочисленных героев-индивидуалистов западноевропейской и американской литературы XX в., оторгнутых от мира традиционных верований и устойчивой народно-национальной «почвы» и брошенных в водоворот социальной жизни большого города с ее разрушительными, анархическими страстями и стремлениями, ее бурным напряжением, постоянной, мучительной сменой духовных падений и взлетов.

В прошлом каждая из исторических эпох была склонна принимать одни, близкие ей социально и духовно, и не принимать другие, чуждые ей по ее пафосу культурные и литературные ценности. Так, рационалисты XVII и просветители XVIII вв. были исполнены скептицизма по отношению ко всему «готическому», «средневековому», «варварскому». С другой стороны, в эпоху предромантизма и романтизма апология средневековья (часто не критическая по своему духу), увлечение национальной самобытностью, «естественностью» фольклора, поэтической непосредственностью и оригинальностью нередко влекли за собой полемическое отрицание литературы классицизма. Революционные эпохи и течения в литературе соответственно своему историческому содержанию выдвигали с особой любовью на первый план революционные явления в искусстве, а консервативная критика или приверженцы теории «искусства для искусства» испытывали притяжение к близким им типологически художественно-эстетическим феноменам.

В этом отношении между эпохами прошлой истории, которые были склонны искать в литературе других народов и эпох «свое в чужом», внося в соответствии с этим большую или меньшую

долю пристрастности и субъективизма в их историческое истолкование и творческое освоение, и между эпохой социализма существует коренное, принципиальное различие.

Ибо с точки зрения марксизма социалистическое человечество является закономерным наследником всех положительных, ценных достижений национальной и мировой культуры, в том числе мирового искусства и литературы. Без серьезного и глубокого творческого освоения не одной особой, узкой части, но всех многообразных, пестрых, исторически неоднородных ценностей старой классической культуры и искусства (если только речь идет о подлинных, классических культурных художественных ценностях, а не о ремесленных поделках и искусственных суррогатах), учил В. И. Ленин, не может быть построена культура реального, зрелого социализма. Критически осваивая литературу прошлых веков и проводя при этом четкую разделительную линию между ее реакционными и прогрессивными явлениями, литература социализма чужда какого бы то ни было искусственного стремления отобрать в богатой и многогранной многовековой истории человеческой культуры лишь отдельные узкие пласты непосредственно созвучных ей внешним образом художественных явлений с целью отыскания в них «своего в чужом» (или с целью искусственного подтягивания их к потребностям современности путем внешней, тенденциозной «актуализации»). Мир социализма ставит перед собой иную высокую и благородную задачу — создать наиболее благоприятные исторические предпосылки для творческого освоения новым, социалистическим человеком всех богатств, созданных многовековым развитием человеческой культуры в прошлом не в обедненном, одностороннем или шаржированном виде, а в их подлинной красоте и исторической уникальности с целью всемирного обогащения духовной жизни современных социалистических наций.

7

Закладывая основы диалектико-материалистического понимания истории культуры, истории литературы и искусства, Маркс и Энгельс решительно выступали против взглядов тех молодых марксистов, поверхностно представлявших себе сущность марксистского учения, которые полагали, что усвоение одних основных, наиболее общих положений марксизма избавляет от необходимости глубокого и тщательного, конкретного изучения явлений современности или исторического прошлого.

Еще в «Немецкой идеологии», полемизируя с Б. Бауэром, М. Штирнером и другими идеалистами-левогегельянцеми, Маркс и Энгельс указали, как легко, стоя на идеалистической точке зрения, создавать различного рода умозрительные схемы и конструкции, искусственно подгоняя затем под эти готовые схемы реальный

исторический материал. Не только для левогегельянцев, но и для самого Гегеля исходной точкой при изображении процесса исторического развития культуры и искусства служила отвлеченная мыслительная схема, логическая конструкция. Лишь затем — более или менее удачно — в нее втискивались реальные события и факты. Подмена изучения реальной логики, реальных движущих сил и противоречий общественного развития идеалистической схемой облегчала Гегелю, а в особенности его ученикам, задачу конструирования абстрактно-логической картины исторического развития искусства. Однако нарисованная ими картина все же в конечном счете оставалась более или менее удачной логической схемой, а не отражением действительного исторического развития со всеми присущими ему противоречиями и внутренней сложностью.

Отвергая идеалистический метод эпигонов «немецкой идеологии», Маркс и Энгельс неизменно подчеркивали, что задача исторического материализма заключается не в том, чтобы заменить устаревшие рассудочные схемы Гегеля и его учеников логическими конструкциями иного типа, хотя бы и более совершенными. Исторический материализм самым решительным образом враждебен всякому априоризму, всякой подмене изучения действительных исторических фактов и объективных законов общественного развития движением «чистой» мысли. Он требует от историка трезвого изучения реальных законов и фактов общественной жизни с учетом ее исторической сложности и изменчивости.

«...Наше понимание истории есть прежде всего руководство к изучению, а не рычаг для конструирования на манер гегельянства, — писал Энгельс, борясь с вульгаризацией исторического материализма. — Всю историю надо изучать заново, надо исследовать в деталях условия существования различных общественных формаций, прежде чем пытаться вывести из них соответствующие им политические, частноправовые, эстетические, философские, религиозные и т. п. воззрения...» И Энгельс указывал, что относящаяся сюда область исследования «бесконечно велика».¹⁷

Борьба с догматическим извращением и вульгаризацией марксизма в области литературы получила отражение в письме Энгельса к одному из вождей анархистской оппозиции «молодых» в германской социал-демократии начала 90-х гг., писателю и литературному критику П. Эрнсту. Письмо это было написано Энгельсом 5 июня 1890 г. в ответ на обращенную к нему просьбу Эрнста высказать свое мнение о его полемике с писателем-натуралистом Г. Баром и о драматургии Ибсена, вокруг оценки которой в тогдашней немецкой и австрийской литературной прессе — не только буржуазной, но и социал-демократической — велась ожесточенная борьба.

Полемика между Эрнстом и Баром была непосредственно вызвана ибсеновской «Норой» и касалась женского вопроса. Г. Бар отвергал марксистский взгляд на женский вопрос как на вопрос социальный. Так же как позднее русские декаденты эпохи реакции,

он трактовал вопрос о положении женщины в качестве вечного мистического «вопроса пола». Эрнст же защищал в своей статье верный тезис о том, что положение женщины в обществе и в браке определяется историческими, социальными условиями. Но это не помешало Эрнсту при оценке драм Ибсена и положения женщины в скандинавских странах руководствоваться не изучением реальных общественных отношений, существовавших в Норвегии конца XIX в., а отвлеченным полуанархическим представлением о «мещанстве», которое Эрнст рассматривал в качестве некоей известной и неизменной исторической категории, равнозначной по своему содержанию социально-исторической посредственности. Поэтому протест Норы и других героинь Ибсена против положения женщины в буржуазной семье Эрнст искусственно изолировал от прогрессивного буржуазно-демократического движения. Он анти-исторически истолковал драматургию Ибсена как художественное выражение реакционных настроений, страха и отчаяния, охвативших мещанское население Норвегии перед лицом неизбежной гибели, грозящей ему в результате развития капитализма в скандинавских странах.

Представление Эрнста о том, что для оценки драм Ибсена с марксистской точки зрения незачем изучать реальные условия общественной и идеологической жизни Норвегии, что это изучение с успехом может заменить повторение нескольких банальных общих фраз о «мещанстве», вызвало беспощадно резкую отповедь Энгельса. «Материалистический метод, — писал Энгельс, — превращается в свою противоположность, когда им пользуются не как руководящей нитью при историческом исследовании, а как готовым шаблоном, по которому кроют и перекраивают исторические факты».¹⁸

Отказавшись от изучения реальной истории Норвегии и той общественной обстановки, которая вызвала к жизни драмы Ибсена, настроения его героев и героинь, Эрнст фактически встал не на путь исторического исследования, а на путь произвольной идеалистической конструкции, не имеющей ничего общего с методом исторического материализма. «Всю Норвегию и все, что там происходит, Вы подводите под одну категорию — мещанство, — писал Энгельс, — а затем это норвежское мещанство преспокойно подгоняете под свое представление о немецком мещанстве».¹⁹ В результате «материализм» Эрнста приобрел чисто словесный характер: фактически представление его о мещанстве как о неизменной, внеисторической категории, воплощающей «вечную посредственность», было ближе к анархизму и даже к нищезнанию, чем к марксизму.

Для того чтобы дать правильную оценку драм Ибсена и установить, какие — прогрессивные или реакционные — идеи они выражают, марксист должен прежде исследовать особенности норвежской истории и норвежского «мещанства», конкретные условия национального развития. Всякий иной подход к объясне-

нию и оценке литературных явлений неизбежно превращает, по оценке Энгельса, материалистический метод «в свою противоположность».

Энгельс заметил в письме к Эрнсту, что не существует единого, раз навсегда данного и неизменного «мещанства». Развитие каждой страны имеет исторически сложившиеся национальные особенности. Поэтому «английский, французский и всякий другой мелкий буржуа отнюдь не стоит на одном уровне с немецким».²⁰ В разных исторических и национальных условиях жизнь, психология, интересы одного и того же общественного класса могут значительно отличаться друг от друга, а потому этот класс может играть в неодинаковых условиях и неодинаковую историческую роль, — в одних случаях прогрессивную, в других же реакционную. Яркий пример этого дает проведенная Энгельсом параллель между немецким и норвежским мещанством. «В Германии, — пишет Энгельс, — мещанство — это плод потерпевшей поражение революции, результат прерванного и обращенного вспять развития; благодаря Тридцатилетней войне и последовавшему за ней периоду оно приобрело свои особые, резко выраженные характерные черты: трусость, ограниченность, беспомощность и неспособность к какой бы то ни было инициативе...».²¹ В Норвегии же мелкое крестьянство и мелкая буржуазия сложились как класс с самого начала в иных исторических условиях. И в дальнейшем решающее влияние на развитие этого класса в Норвегии имели иные исторические факторы. Вот почему утверждение Эрнста о реакционном характере норвежского «мещанства» и идеалов ибсеновских драм было одинаково неверным и с научной, и с общественно-политической точки зрения. В Норвегии, пишет Энгельс, «и речи нет о насильственном отбрасывании назад к устаревшим порядкам из-за поражения крупного движения»²² или из-за какой-либо длившейся 30 лет войны. Страна отстала вследствие своей изолированности и природных условий, однако ее общее состояние вполне соответствует ее условиям производства и поэтому является нормальным...

Норвежский крестьянин *никогда не был крепостным*, и это придает всему развитию, — подобно тому как и в Кастилии, — совсем другой фон. Норвежский мелкий буржуа — сын свободного крестьянина, и вследствие этого он — *настоящий человек* по сравнению с вырождающимся немецким мещанином... И каковы бы, например, ни были недостатки драм Ибсена, эти драмы, хотя и отображают нам мир мелкой и средней буржуазии, но мир совершенно отличный от немецкого, — мир, в котором люди еще обладают характером и инициативой и действуют самостоятельно, хотя подчас, по понятиям иностранцев, довольно странно. Подобные вещи я предпочитаю основательно изучить, прежде чем высказать о них свое суждение».²³

Особенного внимания в письме Энгельса заслуживает последний, только что приведенный абзац. Энгельс отмечает в нем, что

правильная эстетическая оценка драм Ибсена и созданных им образов невозможна без верного понимания отраженной Ибсеном общественно-исторической обстановки. Как объяснить появление в драмах Ибсена героев со смелым и инициативным характером, так непохожих на героев немецких буржуазных драматургов той поры? Стоя на точке зрения Эрнста, объяснить эстетические достоинства драм Ибсена, положительные черты его героев было невозможно, ибо для Эрнста эти герои были всего-навсего рядовыми «мещанами», символом социальной посредственности. С другой стороны, буржуазные критики 80-х и 90-х годов, защищавшие и пропагандировавшие в Германии драматургию Ибсена, высоко оценивали, в противоположность Эрнсту, характеры ибсеновских героев, но при этом они сближали идеалы Ибсена с идеями Карлейля, Ницше и других модных проповедников буржуазно-индивидуалистических теорий, а героев норвежского драматурга наделяли чертами реакционных «аристократов духа». Это вело к фальсификации подлинного смысла творчества великого норвежского писателя. Анализ конкретно-исторических особенностей развития Норвегии позволил Энгельсу объяснить свойственные героям и героиням Ибсена «характер» и «инициативу» и одновременно провести разграничительную линию между героями Ибсена и теми литературными образами, в которых выразились реакционно-индивидуалистические идеи и настроения ницшеанского толка.

Различие между идейно-психологическим складом героев Ибсена и героев буржуазно-декадентской литературы конца XIX—начала XX в. было впоследствии развито Г. В. Плехановым в его замечательной статье об Ибсене (1906—1908). Плеханов проанализировал здесь мировоззрение Ибсена, указав его недостатки. И в то же время, вслед за Энгельсом, Плеханов резко и определенно противопоставил гуманистические образы норвежского драматурга образам «героических мещан» в литературе эпохи империалистической реакции.

8

Проблема национального своеобразия литературного развития имеет весьма существенное значение для правильного понимания взглядов К. Маркса и Ф. Энгельса на литературу и искусство.

Маркс и Энгельс опровергли идеалистическое представление, свойственное романтической философии истории, а также Гегелю и его школе, о существовании некоего извечного «духа» каждой нации, свойства которого не зависят от природных условий существования, от ступени экономического и общественного развития того или иного народа, но, наоборот, определяют его политический и общественный строй. Как выяснили Маркс и Энгельс, национальности возникают лишь на определенной ступени общественной жизни людей и являются ее результатом. «Современные на-

циональности», возникшие при переходе от средних веков к новому времени, являются, по определению Энгельса, «продуктом угнетенных классов».²⁴ Они сложились исторически, и так же исторически, в процессе развития каждой нации определились те черты ее национального характера и психологии, которые отличают один народ от другого. Особенности жизни и психологии каждого народа, отраженные в его литературе и искусстве, не предопределены мистически, но постепенно формируются в процессе социально-исторического развития, под влиянием окружающей природы и условий общественной жизни, они подвержены развитию и изменению.

Этот общий материалистический взгляд на развитие наций, на процесс формирования национального характера и психологии Маркс и Энгельс последовательно применили и к анализу проблемы возникновения и развития отдельных национальных литератур, неизменно указывая на то, что в различных национальных условиях одни и те же общественные формы, одни и те же классы всегда неизбежно приобретали, наряду с общими, индивидуальные, несходные между собой исторические черты. Чтобы правильно истолковать и оценить литературное произведение, необходимо исследовать особенности жизни создавшего его народа, выяснить те своеобразные черты, которые свойственны данной общественной формации или данному классу в исторически определенных, конкретных условиях. Игнорирование же национального своеобразия неизбежно ведет к упрощению и схематизму, к ошибочным научным и общественно-политическим выводам, как и случилось с П. Эрнстом.

В своих конкретных историко-литературных высказываниях и оценках Маркс и Энгельс дали многочисленные блестящие образцы анализа исторического своеобразия развития отдельных национальных литератур.

Исследуя процесс разрушения феодализма и развития капитализма в Англии, Франции, Германии, Италии и других европейских странах, Маркс и Энгельс вскрыли историческую неравномерность этого процесса, выяснили те особые, неповторимые черты, которые свойственны ему в каждой стране. Такой же гибкий и разносторонний характер имеет данный основоположниками марксизма анализ особенностей борьбы классов, вызревания буржуазно-демократической революции в каждой из основных стран Западной Европы. При этом Маркс и Энгельс широко учитывали в своих исторических суждениях и оценках не только особые черты, которые приобретали в конкретных условиях данной страны тот или иной социально-экономический уклад или классовая борьба данной эпохи. Они придавали очень большое значение также особенностям идеологического развития, культурным традициям каждого из европейских народов. Так, Энгельс подчеркивал важность для развития культуры Франции и других романских народов укоренившегося у них в эпоху Возрождения «жизнерадостного

свободомыслия».²⁵ Маркс отметил роль материалистических философских традиций в истории английской культуры,²⁶ а Энгельс блестяще показал, что характерными чертами английской буржуазии на всем протяжении ее развития начиная с XVII в. было сочетание узкого, ограниченного эмпиризма и религиозного ханжества.²⁷ В своих работах по истории немецкой культуры Маркс и Энгельс выяснили огромное значение для немецкого рабочего класса теоретических, философских традиций немецкой культуры. В то же время они гениально охарактеризовали компромиссные черты и идеалистический характер, свойственные «немецкой идеологии» даже у многих величайших ее представителей, — моменты, явившиеся отражением общественно-политического упадка Германии после Тридцатилетней войны.

Лишь опираясь на подобный широкий и разносторонний анализ, учитывающий национально-историческое своеобразие общественного и идеологического развития каждой страны, Маркс и Энгельс подходили к анализу тех или других конкретных историко-литературных фактов и явлений. Это дало им возможность осветить в своих высказываниях вопросы, связанные с особыми историческими судьбами отдельных национальных литератур, отметить своеобразное, неодинаковое освещение в них одних и тех же проблем исторической жизни человечества, охарактеризовать своеобразие психического склада различных народов, сложившееся под влиянием особых путей их национальной истории.

9

Историки литературы и искусства до Маркса обычно полагали, что развитие искусства обусловлено появлением отдельных гениальных творческих индивидуальностей. В «Немецкой идеологии», полемизируя с анархистом М. Шритнером, Маркс и Энгельс на примере великих художников эпохи Возрождения показали, что сама творческая индивидуальность Леонардо да Винчи, Рафаэля или Тициана нуждается в историческом объяснении, не может быть понята без анализа объективных условий их художественного творчества — исторической обстановки, в которой творил каждый из них, особенностей их страны и эпохи. «Удастся ли индивиду вроде Рафаэля развить свой талант, — писали основоположники марксизма, — это целиком зависит от спроса, который, в свою очередь, зависит от разделения труда и от порожденных им условий просвещения людей».²⁸

Но Маркс и Энгельс положили конец не только историческому волюнтаризму — пониманию истории вообще и истории искусства в частности как процесса, всецело управляемого субъективным сознанием и волей отдельных исторических деятелей. Они подорвали также корни исторического фатализма в духе Гегеля, при-

знающего ход исторических событий — неотвратимым, а отдельную личность — бессильной перед лицом «железных законов» мирового духа.

В основе исторического развития лежат глубокие материально обусловленные, социально-экономические закономерности, однако это не означает, что воля и сознание людей бессильны перед лицом стихийного хода событий, как полагал Гегель. История — это прежде всего процесс взаимодействия и исторического творчества людей, которые, на основе независимых от их воли, исторически сложившихся материальных предпосылок, «сами делают свою историю». ²⁹ Человек каменного века не мог «свободно» создать электронную машины, так как для создания ее в его эпоху не было соответствующих материальных, социально-экономических условий. Однако если люди не могут по своему произволу пользоваться такими производительными силами и создавать такие формы общества, условия для возникновения которых в их время еще не созрели, это не значит, что в каждую данную эпоху, на основе сложившихся условий производства и общественного развития, люди не могут сами «делать свою историю», не могут активно бороться за преобразование и изменение общественной жизни в том направлении, которое само определяется в конечном счете объективными историческими возможностями их времени. «Человечество, — пишет Маркс, — ставит себе всегда только такие задачи, которые оно может разрешить, так как при ближайшем рассмотрении всегда оказывается, что сама задача возникает лишь тогда, когда материальные условия ее решения уже имеются налицо, или, по крайней мере, находятся в процессе становления». ³⁰

Общественное развитие обусловлено объективными историческими закономерностями. Но это отнюдь не умаляет значение того обстоятельства, что в общественной жизни всегда происходит борьба между различными историческими силами и тенденциями, среди которых есть передовые и отсталые, прогрессивные и реакционные. Эта борьба постоянно ставит не только отдельного человека, но и целые массы населения перед лицом выбора, побуждая их определять свою позицию в этой борьбе, становиться на сторону той или другой из борющихся сил и тенденций. От самого художника, от его отношения к борющимся силам, от многосторонности и глубины его понимания жизни зависят выбор им своего места в исторической борьбе классов, а следовательно, и объективные результаты его творчества.

Как и во всех других областях общественной жизни, марксизм в области литературы и искусства признает огромное значение субъективного фактора — значение личного дарования и творческой индивидуальности художника. Ибо художник — как всякий участник общественной жизни — отнюдь не призван играть в жизни роль некой пассивной «функции» стихийно проявляющейся исторической необходимости, не зависящей от его воли. От

более или менее глубокого и сознательного отношения художника к законам и потребностям исторической жизни зависят определение им своего места в ней, характер и глубина понимания им своих творческих задач. Поэтому субъективный фактор — личное дарование художника, его мировоззрение, характер его практического участия в жизни, его творческая индивидуальность, глубина понимания им сущности основных исторических сил и задач общественной борьбы его времени, с точки зрения Маркса и Энгельса, всегда играл и играет важнейшую роль в развитии искусства, хотя это развитие имеет исторически закономерный характер и в последнюю очередь определяется, так же как движение всех остальных областей культуры, развитием экономики.

Таким образом, признание историческим материализмом обусловленности развития литературы и искусства развитием экономики отнюдь не ведет к умалению или отрицанию роли личности писателя или художника в развитии искусства. Наоборот, признание это впервые позволило выработать научно обоснованное представление о роли личности и дарования художника, позволило показать, чем определяется характер его творческой индивидуальности и какие общественные условия в наибольшей мере обеспечивают ей возможность свободного развития — развития, для которого, как показали Маркс и Энгельс, коммунистическое общество создает принципиально новые, небывалые в прежней истории материальные предпосылки.

10

Применив творчески метод исторического материализма к объяснению процесса исторического развития литературы и искусства, Маркс и Энгельс уделили большое внимание анализу вопроса о значении преемственности в области идеологического развития, вопроса о культурных и литературных традициях.

«Люди сами делают свою историю, — писал К. Маркс, говоря об общем значении традиций в истории человеческой культуры, — но они ее делают не так, как им вздумается, при обстоятельствах, которые не сами они выбрали, а которые непосредственно имеются налицо, даны им и перешли от прошлого».³¹ Каждое последующее поколение в истории человечества стоит на плечах предыдущего, наследует от него добытые им материальные производительные силы и накопленные духовные ценности. Лишь благодаря тому факту, что производительные силы, добытые прежними поколениями, не исчезают для последующих поколений бесследно, а служат им «сырым материалом для нового производства», «образуется история человечества, которая тем больше становится историей человечества, чем больше выросли производительные силы людей, а следовательно, и их общественные отношения».³²

Процесс человеческой истории, с точки зрения революционного марксизма, — это не только процесс последовательной смены различных общественных форм, но и процесс исторической преемственности, процесс постоянной передачи одним поколением другому накопленных им производительных сил и культурно-исторических традиций. Эти производительные силы и традиции каждое последующее поколение застаёт «имеющимся налицо», и они служат ему исходным пунктом для процесса дальнейшего развития материальной и духовной культуры.

В то же время, как выяснили Маркс и Энгельс, роль традиций и отношение к ним в условиях различных общественно-экономических формаций были неодинаковы. В эпохи, когда способ производства и соответствующая ему форма производственных отношений покоились на «примитивном и неразвитом состоянии», как это было в древности или в средние века, традиция играла в экономическом и культурном развитии «решающую роль».³³ При капитализме же, когда постоянные перевороты в материальном производстве и в общественной жизни в целом становятся условием существования общества, отношение к традициям прежних поколений не только в области экономики и политики, но и в области духовной культуры существенно меняется. Развитие буржуазной культуры и свойственных ей форм индивидуальности влечёт за собой ослабление значения прежних устойчивых форм идеологических и культурных традиций, усиливает тяготение к лихорадочной смене идеологических (в том числе литературно-художественных) школ и направлений.

Изучая роль различных традиций в истории идеологического развития, Маркс и Энгельс выяснили, что не существует нейтральных идеологических традиций. Многие традиции «мёртвых поколений» в условиях классово-антагонистического общества «как кошмар» тяготеют «над умами живых».³⁴ Подобные консервативные традиции нередко играли в прошлом и продолжают играть в наши дни реакционную роль; они выступают в качестве фактора, задерживающего историческое движение вперёд. Энгельс охарактеризовал их как «великий тормоз», как «силу инерции в истории».³⁵ И вместе с тем в общественной мысли, в литературе и в искусстве существуют великие и плодотворные, передовые и революционные традиции, которые ускоряют общественное развитие, способствуют прогрессу и историческому подъёму культуры.

Задачи изучения роли идейных и литературных традиций с точки зрения марксистской историко-литературной науки существенно отличаются от задач изучения их буржуазной наукой о литературе. Буржуазная историко-литературная наука во времена Маркса и Энгельса и в наши дни, опирающаяся на идеалистическую научную методологию, обычно видела и видит свою задачу лишь в том, чтобы установить наличие в историко-литературном процессе определенной идейной или художественной

преемственности, в том, чтобы констатировать роль тех или других традиций в творчестве данного писателя или литературного направления. Для марксистской же науки установление роли в творчестве данного писателя тех или иных художественных традиций является не завершающим, а одним из исходных пунктов историко-литературного исследования. Ибо наследуемые художником традиции не являются эстетически и общественно «нейтральными». Они несут в себе всякий раз определенный заряд, определенное общественно-историческое содержание — передовое или отсталое, прогрессивное или реакционное. Лишь выяснив объективное, прогрессивное или реакционное содержание данных идейных и литературных традиций, марксистская наука может успешно вести борьбу против реакции, за продолжение и развитие плодотворных и исторически прогрессивных традиций в литературе и искусстве.

В своей борьбе с буржуазными историками культуры Маркс и Энгельс доказали, что не существует не только «нейтральных» исторических традиций, но и «нейтральной» общественно-исторической почвы, усваивающей и воспринимающей эти традиции.

В обществе, где существуют различные общественные классы, отношение политических и литературных представителей этих классов к традициям прошлого культурного и художественного развития человечества не может быть одинаково. Оно отражает различия, существующие в экономических интересах, общественном положении, в психологии и настроениях этих классов. Для того чтобы определенная культурная или эстетическая традиция была воспринята данным художником или направлением, чтобы она оказала влияние на их развитие, нужно, чтобы эта традиция соответствовала той или иной стороне общественных потребностей данной эпохи и благодаря этому могла служить в новых условиях идеологическим оружием борьбы классов. Усвоение тех или других культурных и эстетических традиций является в истории литературы не пассивным, а активным процессом. Эстетические и литературные традиции постоянно видоизменяются, активно перерабатываются или приспосабливаются к нуждам новой эпохи и новой ступени борьбы классов. Во многих случаях эти культурные традиции усваивались реакционными классами односторонне или искажались до полной неузнаваемости, в других же случаях, наоборот, они обогащались и углублялись, попадая в руки представителей революционного класса. Выяснить те глубокие противоречия, которые неизбежно всегда были свойственны литературной преемственности в условиях дворянского и буржуазного общества, раскрыть классовое, социальное содержание не только традиций, но и процесса их переработки представителями новых общественных классов и новых литературных направлений в каждую историческую эпоху — такова одна из задач марксистского анализа историко-литературного процесса.

Особого внимания при изучении взглядов Маркса и Энгельса на историко-литературный процесс заслуживает вопрос об их отношении к сравнительному методу, а также к проблеме литературных влияний и заимствований.

Эпоха жизни основоположников марксизма была эпохой расцвета сравнительного метода, который в XIX в. стал одним из основных методов прогрессивной буржуазной науки, принес значительные и ценные результаты в естествознании, антропологии, этнографии и изучении языка. Вместе с тем уже в эпоху Маркса и Энгельса проявилась свойственная многим буржуазным ученым позитивистского толка вплоть до наших дней тенденция к переоценке результатов и значения сравнительного метода, тенденция, ведущая к его абсолютизации в качестве единственного и универсального пути научного исследования.

В «Немецкой идеологии» Маркс и Энгельс отметили, что в таких науках, как сравнительная анатомия, ботаника, языкознание, «сравнение приобретает общезначимый характер» и что эти науки «достигли больших успехов лишь благодаря сравнению и установлению различий в сфере сравниваемых объектов». «Великие нации — французы, североамериканцы, англичане — постоянно сравнивают себя друг с другом как практически, так и теоретически, как в конкуренции, так и в науке», — писали основоположники марксизма. Лишь «мелкие лавочники и мещане, вроде немцев, которым страшны сравнение и конкуренция, прячутся за шит несравнимости».³⁶

В своих экономических и исторических трудах основоположники марксизма дали многочисленные блестящие примеры применения сравнительного метода к анализу фактов экономического, исторического и культурного развития. В письме к Ф. Мерингу по поводу его «Легенды о Лессинге» Энгельс писал, что правильное понимание важнейших эпох истории Германии невозможно без сравнения их «с соответствующими периодами истории Франции», которое одно дает исследователю «правильный масштаб» для их оценки.³⁷ Такие главы первого тома «Капитала» Маркса, как глава о так называемом «первоначальном накоплении», данный Марксом в «Теориях прибавочной стоимости» анализ «американского» и «прусского» путей развития капитализма в сельском хозяйстве, характеристика основных этапов истории Англии, Франции, Германии в сочинениях Маркса и Энгельса представляют собой непревзойденные, классические образцы применения сравнительного метода к фактам общественной науки.

Высоко оценивая значение сравнительного метода и пользуясь им при анализе исторических фактов, Маркс и Энгельс в отличие от буржуазных ученых-позитивистов своей эпохи были как нельзя более далеки от того, чтобы абсолютизировать сравнительный

метод, считать его единственным и универсальным методом научного исследования.

Буржуазные историки культуры и литературы, пользовавшиеся в эпоху Маркса и Энгельса сравнительным методом, не выходили при этом обычно за пределы явлений *идеологического* порядка. Они считали свою задачу достигнутой, если им удавалось установить сходство или различие между явлениями общественной мысли, литературы или искусства разных стран и народов. Маркс и Энгельс же доказали, что изучать идеологические явления в отрыве от породивших их общественной обстановки и социальных условий жизни невозможно. Выяснив основные общие закономерности движения человеческой истории, установив главные признаки различных социально-экономических формаций, Маркс и Энгельс впервые дали тем самым в руки ученого твердый материалистический масштаб для применения сравнительного метода в области общественных наук. Лишь на основе открытых и объясненных Марксом закономерностей истории различных форм общества, на основе данной им научной характеристики сущности рабовладельческого, феодального, капиталистического и других способов производства стало возможным верное научное сравнение между экономическим, политическим, культурным развитием отдельных стран и народов, определение сходства и различия их экономики и культуры, объяснение того, почему разные народы в своем развитии проходят одни и те же, сходные ступени развития даже тогда, когда нельзя, при всем желании, установить даже самой отдаленной возможности «влияния» одного из них на другой. Так, Маркс и Энгельс показали на многочисленных примерах, что появление просветительской идеологии, возникновение классицизма или романтизма в литературе различных европейских народов нельзя объяснить, если не принять во внимание общность путей их социально-исторического развития, которое в период разложения феодализма и развития капитализма ставили каждую из стран Европы перед сходными историческими вопросами и идеологическими задачами. Вместе с тем в связи с различными условиями жизни каждой страны эти вопросы и задачи получали в ней свои индивидуальные черты, что обусловило существенные различия национальных вариантов идеологии Просвещения, классицизма или романтизма.

Таким образом, один и тот же сравнительный метод в руках представителей идеалистической и материалистической науки неизбежно ведет к различным и даже противоположным выводам. Успешное пользование сравнительным методом исследования в истории литературы возможно лишь в том случае, если этот метод применяется на основе теории исторического материализма, если при пользовании сравнительным методом учитывается материальная, классово-историческая обусловленность каждого из изучаемых литературных явлений, его неразрывная связь с фактами общественной жизни своей эпохи, своей страны и народа.

Основоположники марксизма выяснили также необходимость для исследователя, пользующегося сравнительным методом, относиться к нему критически и трезво, поверяя его глубоким, универсальным по своему характеру методом материалистической диалектики, учитывающим противоречивый и неравномерный характер исторического прогресса и, в частности, процесса развития общественной идеологии.

Буржуазные ученые, пользовавшиеся сравнительным методом в эпоху Маркса и Энгельса и пользующиеся им в наши дни, обычно исходили и исходят при применении сравнительного метода к вопросам литературы из отвлеченного, механического противопоставления «передовых» народов более «отсталым», которые с опозданием, в форме литературных «влияний» и «заимствований», усваивают *готовые* результаты развития культуры более передовых и «цивилизованных» стран. При таком подходе к изучению истории литературы неизбежно умалялась и умаляется роль огромного большинства человечества, и в особенности роль малых народов в процессе культурного и литературного творчества. И наоборот — при этом подходе односторонне преувеличивается и абсолютизируется вклад, сделанный в историю культуры и литературы теми народами, которые в силу определенных исторических условий раньше других создали классовое общество, а впоследствии вступили на путь капиталистического развития.

Маркс и Энгельс были далеки от того, чтобы отрицать значение различия между более передовыми и более отсталыми странами. Однако, как показали они, прогресс в одной области и в одном отношении в условиях классового общества вообще (и в особенности в условиях капиталистического общества) нередко означал упадок, регресс или реакцию в другой области и в другом отношении. Эту противоречивость и неравномерность в развитии культуры в классовом обществе, находящую свое отражение в истории литературы и искусства различных стран и эпох, необходимо учитывать для того, чтобы правильно пользоваться сравнительным методом и его результатами.

Историческое развитие Норвегии отстало по сравнению с историческим развитием Германии. И в то же время оно было более «нормальным»; здесь в отличие от немецкой истории не было «насильственного отбрасывания назад к устаревшим порядкам», как это имело место в Германии XVI—XVII вв. Поэтому, как мы видели выше, в Норвегии представители мелкого крестьянства и мелкой буржуазии смогли сохранить характер, личное достоинство и инициативу, в то время как в более развитой Германии мещанство явилось «карикатурой» на мелкую буржуазию других европейских стран.³⁸ Приведенный Энгельсом пример подчеркивает, что сравнительная отсталость экономического или общественного развития страны нередко не мешала в прошлом тому, что в определенных отношениях (например, как в приведенном случае, в отношении «нормальности» развития) ее история и ее культура

имели свои преимущества по сравнению с историей и культурой более передовых стран. Многочисленные примеры подобной неравномерности исследованы в «Происхождении семьи, частной собственности и государства», в исторических и экономических работах Маркса и Энгельса.

«Всякая нация может и должна учиться у других», — писал К. Маркс.³⁹ И все же нельзя рассматривать процесс развития духовной культуры хотя бы и более отсталой страны как процесс простого «заимствования» готовых культурных достижений более передовых стран. История и культура исторически более отсталых стран и «малых» народов, с точки зрения марксизма, имеют свои неповторимые черты, которые никогда не могут быть сведены только к их большей отсталости по сравнению с народами, ранее вступившими на путь развития той или другой формы классового общества. «Каждая нация имела до сих пор те или иные преимущества перед другой», — писали Маркс и Энгельс еще в «Святом семействе».⁴⁰

Указанные моменты марксистской науки определяют отношение ее и к тому особому направлению в области применения сравнительного метода, которое в конце XIX и в XX в. получило особенно широкое распространение в кругах буржуазных историков литературы позитивистского и неопозитивистского толка. Речь идет о буржуазном компаративизме.

В отличие от других разновидностей сравнительного метода современный компаративизм в Западной Европе и США фиксирует свое внимание преимущественно на одной стороне историко-литературного процесса — на обмене идей между странами и системе международных литературных отношений. Эту сторону историко-литературного процесса компаративисты искусственно обособляют от других его сторон, от изучения общих его закономерностей, от исследования творческой индивидуальности отдельных писателей и развития национальной литературы данной страны. Изучение истории литературы они сводят к исследованию одной лишь системы международного обмена идейными и духовными ценностями. Сущность этого обмена буржуазные компаративисты толкуют идеалистически, сводя его к «влияниям» и «заимствованиям».

Между тем давно установлено, что сходные черты между явлениями экономики, общественной жизни и культуры разных стран и народов далеко не всегда следует объяснять одними влияниями или заимствованиями. В силу общности путей социально-исторического развития различных народов и стран они в своем развитии проходят одни и те же стадии развития. Поэтому сходные черты в экономике, политике, культуре, литературе разных стран могут исторически возникнуть независимо от наличия между ними политических, культурных или литературных связей, от влияния одной страны на другую.

Отсюда не следует делать вывода, что Маркс и Энгельс не учитывали или отрицали важность изучения международных

идейных и литературных связей. На огромное значение этих связей в истории человеческой культуры они указали еще в «Немецкой идеологии». В то же время уже в этом раннем своем труде Маркс и Энгельс исчерпывающим образом разъяснили в ходе своей полемики с немецкими идеалистами-гегельянцами 40-х гг., что развитие духовных сношений между нациями не является самостоятельным и обособленным процессом, что оно теснейшим образом связано с разделением труда, с процессом разрушения замкнутых, патриархальных хозяйственных ячеек и образованием мирового рынка. Эту свою точку зрения Маркс и Энгельс в следующие годы подтвердили в «Манифесте Коммунистической партии». При капитализме, писали они там, «на смену старой местной и национальной замкнутости и существованию за счет продуктов собственного производства приходит всесторонняя связь и всесторонняя зависимость наций друг от друга. Это в равной мере относится как к материальному, так и к духовному производству. Плоды духовной деятельности отдельных наций становятся общим достоянием. Национальная односторонность и ограниченность становятся все более и более невозможными, и из множества национальных и местных литератур образуется одна всемирная литература».⁴¹

Итак, процесс образования «из множества национальных и местных литератур» «одной всемирной литературы» является частью более широкого процесса образования «всесторонней связи и всесторонней зависимости наций друг от друга», который осуществляется в условиях капитализма. А отсюда вытекает, во-первых, что изучение международных литературных связей, с точки зрения Маркса и Энгельса, не может быть обособлено от изучения более широкого процесса общественно-исторического взаимодействия между разными странами и народами, частью которого оно является, а во-вторых, что это взаимодействие не может быть правильно понято и объяснено в отрыве от процесса развития материальной и духовной культуры каждой отдельной страны.

Компаративисты на Западе и в США обычно абсолютизируют, односторонне выдвигают на первый план момент *сходства* между явлениями различных национальных литератур, игнорируя момент *различия* между ними. А единственной, универсальной причиной, объясняющей это сходство, они считают «заимствование» одной национальной литературой идейных и стилистических элементов, выработанных другой литературой, — той, «влиянию» которой она подвергается. То и другое ведет к стиранию черт своеобразия каждого явления, к искажению его подлинной сущности, а потому искажению и всей картины историко-литературного процесса. Односторонне подчеркивая сходство между явлениями разных литератур и игнорируя различия между ними, традиционный немарксистский компаративизм умаляет национальные особенности отдельных литератур, их оригинальный вклад в сокровищ-

ницу мировой культуры, растворяет национальную литературу и искусство каждого народа в некоем «едином», абстрактном потоке мировой культуры.

Но дело не только в этом. Процесс развития идеологии и литературы каждой страны определяется прежде всего развитием экономики и классовой борьбы, разворачиванием социальных антагонизмов внутри каждой нации. Литературные влияния не только не могут служить поэтому последней причиной при объяснении сходства тех или других литературных явлений, но, как все явления идеологического порядка, они сами требуют объяснения. Как показали Маркс и Энгельс, исследуя различные исторические примеры «влияний» и «заимствований», они могут играть только роль факторов, ускоряющих или замедляющих развитие идеологии данной страны, ибо сам отбор «заимствованного» идеологического материала всегда определяется уровнем общественного развития данной страны, потребностями тех или иных ее общественных групп и классов. Поэтому отбор этот производится всегда в той или иной степени активно, он представляет собой не только «заимствование», но и переосмысление или переработку заимствуемого материала. Там, где речь идет не о простых компиляторах (или плагиаторах), а о подлинном литературном творчестве, «заимствуемые» идеи в новой творческой среде претерпевают сложнейшую качественную, органическую перестройку, в ходе которой и содержание и форма заимствуемого материала нередко изменяются до полной неузнаваемости. В «Немецкой идеологии» и в «Манифесте Коммунистической партии» основоположники марксизма отчетливо показали ту перестройку, которой идеи французских буржуазных революционеров и просветителей XVIII в. подвергались в условиях более отсталой феодальной Германии, где они потеряли прямую связь с практической революционной борьбой и получили отвлеченно философский, теоретический смысл.

«Уже вступая в круг чужой мысли, ум великого человека отбрасывает в его пределы тень собственного исполинского роста. Даже восхищаясь обаянием теорий и идей, которые он может вычитать у предшественников или воспринять от своих непосредственных учителей, мыслитель крупного ранга бросает эти идеи, как руду, в горн собственной мысли, всей обстановкой и классовым окружением поставленными перед ним вопросами и задачами. Через его сознание чужие мысли проходят, как вода через фильтр: они как будто остаются теми же и в то же время появляются, выходя из фильтра, уже иными», — справедливо заметил советский философ и эстетик В. Ф. Асмус.⁴²

Ибо «способность идей оказывать влияние есть не что иное, как их способность жить и развиваться в условиях, далеких от тех, в которых эти идеи были первоначально сформулированы и высказаны. А так как условия позднейшей эпохи, начиная от экономики и общественных отношений и кончая живыми конкрет-

ными их представителями, никогда не могут быть — в строгом смысле слова — точным повторением условий эпохи предыдущей, то так называемое влияние должно быть усвоением, не вполне адекватным своему источнику, но всегда соотносительным с конкретными новыми условиями, в виду которых осуществляется самый процесс научного исследования и мышления. Иными словами, то, что обычно зовут „влиянием“, есть в сущности *переключение* идей, высказанных нашими предшественниками на разрешение задач, которые, быть может, и не грезились им и которые могли принять ясные очертания только в конкретных условиях современной действительности». И «чем самобытнее, сильнее, оригинальнее, глубже ум ученого или мыслителя, тем *активнее* его мышление именно в том состоянии, которое зовут „обучением“, „воспитанием“, „усвоением традиций“». ⁴³

К этому следует добавить, что самое понятие литературного влияния или воздействия — понятие историческое. Его содержание, цели и формы меняются в ходе истории искусства. Национальная литература на каждом этапе своего развития черпает из другой лишь такие элементы, которые в данный момент отвечают ее внутренним потребностям, благоприятны для решения задач, которые стоят перед нею. Потребности же и задачи эти определяются в свою очередь структурой общественной жизни, ее ценностями, ее содержанием и формами. Существуют и различные виды литературных влияний и воздействий — осознанных и совершаемых бессознательно, эстетически и идеологически продуктивных и непродуктивных.

Важная задача сравнительного литературоведения — разработка исторически дифференцированной эстетики литературных влияний, воздействий и заимствований, выяснение и оценка разных их типов и форм.

Даже анализ отдельного заимствованного выражения, анализ случаев использования в различных общественных условиях одной и той же известной цитаты или «крылатой фразы» нередко позволяет, как показали Маркс и Энгельс, проникнуть в смысл отраженной в различном их употреблении эволюции общественной мысли, позволяет проследить то неодинаковое содержание, которое вкладывается в одни и те же «заимствованные» слова в разных общественно-исторических условиях. Так, слова, вложенные Софоклом в уста Антигоны в одноименной трагедии (слова, выражавшие мысль о противоположности законов родового строя, установленных, с точки зрения Софокла, навечно самими богами, жестоким, тираническим государственным законам, созданным людьми), в стихотворении Гете получили иной, более широкий и общий отвлеченно-философский смысл, связанный с материалистически-пантеистическим мировоззрением немецкого поэта; позднее же в употреблении Лассалы гениальные слова Гете превратились в напыщенную и бессодержательную вульгарно-экономическую фразу. ⁴⁴

Анализируя экономические сочинения Т. Мальтуса и И.-К. Родбертуса, Маркс заметил, что даже успех плагиата не может быть обычно объяснен лишь ловкостью плагиатора или его литературными способностями. Теория народнонаселения Мальтуса никогда не получила бы распространения, если бы она не была приспособлена Мальтусом и его последователями к потребностям реакционных кругов землевладельцев и буржуазии и не играла бы для них роль идеологического оружия в борьбе с пролетариатом. То же самое относится ко многим другим «теориям» буржуазных экономистов, философов, литераторов, рекламируемых ими как «новейшие» научные или художественные «открытия», а на деле являющиеся нередко приспособленным к нуждам современной реакции повторением весьма старых, давно отброшенных научных предрассудков или художественных догм. Ленин в XX в. вновь подтвердил эту идею Маркса и Энгельса в своей критике философских идей махистов и «эмпириокритиков», которые приспособили к нуждам империалистической реакции перелицованные и облаченные в естественнонаучную фразеологию идеи «старого» субъективного идеализма Беркли и Фихте.

12

Изучая каждое историческое и историко-культурное явление, Маркс и Энгельс обычно подходили к нему с двух точек зрения. Они оценивали его одновременно с точки зрения его прямых, ближайших последствий и с точки зрения его более глубоких и отдаленных результатов — результатов, которые в прошлом далеко не всегда осознавались непосредственными участниками общественной борьбы данной эпохи, но которые имели важнейшее значение для общего хода развития человечества, для формирования исторических предпосылок коммунистического общества и коммунистической культуры.

Так, выясняя значение французской буржуазной революции XVIII в., Маркс и Энгельс отделяли непосредственный результат французской революции — завоевание буржуазией экономической и политической власти — от более глубоких и отдаленных результатов революции, способствовавших развитию не только буржуазии, но и ее могильщика — пролетариата. И точно так же капиталистический способ производства Маркс в отличие от буржуазных экономистов-классиков и романтиков рассматривал и как форму общества, порождающую систему наиболее жестокой и всесторонней классовой эксплуатации трудящихся, и вместе с тем как последнюю в истории человечества форму классового общества, которая создает предпосылки для социалистической революции и диктатуры пролетариата. Маркс и Энгельс выяснили на многочисленных примерах, что только такой двуединый метод оценки исторических явлений может привести к всесторонней исчерпы-

вающей исторической оценке каждого явления, помочь конкретному выяснению его сильных и слабых, прогрессивных и реакционных сторон.

Ошибка большей части буржуазных ученых и публицистов состояла обычно в том, что они оценивали то или иное историческое явление только с точки зрения его ближайших исторических последствий, и прежде всего с точки зрения его роли для утверждения и развития буржуазного общества. Все то, что способствует утверждению власти буржуазии, выгодно для ее классовых интересов, представлялось и представляется идеологам буржуазии прогрессивным, все, что мешает буржуазии, — реакционным, так как они не сознают или игнорируют противоречивый характер исторического развития общества в эпоху капитализма.

Точка зрения пролетариата и его борьба за строительство нового общества позволяют историку культуры по-новому взглянуть на понятие исторического прогресса. Они позволяют раскрыть противоречивый характер общественного прогресса в капиталистическую эпоху и в условиях классово-антагонистического общества вообще. В свете учения К. Маркса далеко не все то, что способствовало в прошлом развитию классового общества и буржуазного государства, оказывается исторически прогрессивным с точки зрения пролетариата, сохраняет такую же ценность для социалистической культуры. И напротив — не все то, что в прошлой истории человечества вступало в конфликт с капиталистическим развитием, является с точки зрения коммунизма исторически отсталым, косным и реакционным.

В. И. Ленин писал, что по сравнению с представителем либерально-буржуазной науки, кичащейся своим объективизмом, ученый-материалист «глубже, полнее проводит свой объективизм. Он не ограничивается указанием на необходимость процесса, а выясняет, какая именно общественно-экономическая формация дает содержание этому процессу, *какой именно класс* определяет эту необходимость». И вместе с тем материализм, по определению Ленина, включает в себя партийность, «обязывая при всякой оценке события прямо и открыто становиться на точку зрения определенной общественной группы».⁴⁵

В предисловии ко второму изданию «Восемнадцатого брюмера Луи Бонапарта» Маркс противопоставил свой исторический метод методу «так называемых *объективных* историков», которые, стремясь представить то или иное событие «результатом предшествующего исторического развития», вольно или невольно становятся его апологетами, так как превращают его в железную необходимость.⁴⁶ В противоположность методу «объективных историков», метод исторического материализма позволяет вскрыть объективные условия и обстоятельства классовой борьбы каждой эпохи и благодаря этому объективно оценить каждое историческое лицо и событие с точки зрения его роли для того или иного хода и исхода исторической борьбы классов.

Подобно материализму в любой области наук, материализм в области истории литературы необходимо *включает в себя партийность*, обязывает историка литературы и искусства оценивать изучаемые им события с точки зрения их места в борьбе классов, их значение для подготовки коммунистического общества и развития коммунистической культуры. Такая партийная оценка изучаемых явлений не только не противоречит требованиям научной объективности, но, наоборот, вытекает из них. Более того, без страстного, партийного отношения к изучаемым явлениям наука, как неоспоримо доказали Маркс и Ленин, не может быть подлинно объективной, не может быть настоящей наукой.

Явления художественного творчества, которые изучает история литературы, имеют свой объективный смысл, свою объективную логику. Они служат орудием исторического прогресса или реакции, укрепляют власть эксплуататоров или, наоборот, способствуют победе трудящихся, в них отражены идеи и интересы, близкие или враждебные трудящимся. Без раскрытия этой важнейшей стороны содержания любого явления истории искусства и литературы научное изучение его не может быть полным и всесторонним, не может претендовать на подлинную научную объективность. Выясняя прогрессивный или реакционный смысл, присущий изучаемому им художественному явлению, его роль в борьбе классов своей эпохи и значения для коммунистической культуры, историк литературы, стоящий на позициях исторического материализма, по определению Ленина, по сравнению с игнорирующим эти вопросы объективистом, «глубже, полнее проводит свой объективизм». И вместе с тем глубокий, продуманный ответ на указанные вопросы возможен лишь на основе активного, страстного подхода к изучаемым явлениям, продиктованного заботой о победе пролетариата и развитии социалистической культуры, т. е. на основе коммунистической партийности.

Умение историка литературы правильно оценить явления художественного творчества, применив при их оценке критерий коммунистической партийности, делает его не пассивным регистратором исторических фактов прошлого, а участником живой исторической борьбы нашего времени, позволяет ему принять активное творческое участие в процессе строительства социалистической культуры и в деле воспитания нового, коммунистического человека. В этом великое историческое значение разработанных Марксом и Лениным принципов материалистической научной методологии в области изучения явлений истории культуры, литературы, искусства.

СОЦИОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ

1

В наши дни рост научного знания сопровождается ростом его внутренней дифференциации. Постоянно рождаются одна за другой новые отрасли науки. Знания и труд ученого профессионализируются, приобретая в большей или меньшей степени специальный характер.

И тем не менее ученому всегда важно помнить о том, что процесс дифференциации научного знания не отменяет единства мира, который изучает наука, взаимосвязи всех его явлений. Как бы ни дифференцировалось и ни дробилось научное знание, какие бы новые отрасли и специальности в науке ни возникали, окружающий нас мир не становится от этого механическим конгломератом отдельных, не связанных между собою процессов. Признание единства мира, тесной взаимосвязи всех происходящих в нем явлений — один из основных, фундаментальных законов подлинно научного значения.

Но раз един мир, который изучает наука, едина и сама наука. Как бы ни специализировалось и ни дифференцировалось наше знание, какое бы количество новых научных отраслей ни возникло, все они служат в конечном счете одной и той же общей задаче — познанию и изменению мира. Этого мало. Углубляясь в изучение специфических закономерностей отдельных явлений и процессов, происходящих в человеке, обществе, окружающей их действительности, каждая наука углубляет наше представление не только об особых чертах, им свойственных, но и о тех общих фундаментальных законах, которые присущи развитию действительности в целом, хотя и по-разному проявляются в разных областях живой и неживой природы или в человеческом обществе и окружающей его внешней среде.

Сказанное нами о развитии науки в целом всецело относится к развитию каждой отдельной науки, в том числе литературоведения. Как любая другая наука, наука о литературе представляет в наши дни сложное целое. Она включает в себя несколько специализированных отраслей знания — теорию литературы, историю литературы, поэтику, литературную критику и т. д. Интересы одного ученого — литературоведа могут поэтому довольно значи-

тельно отличаться от интересов другого. Литературовед может чувствовать себя по преимуществу теоретиком или историком литературы, как может в разное время, в работах, неодинаковых по назначению, концентрировать свое внимание то на более узких — биографических или текстологических, то на более широких — эстетических или культурно-исторических вопросах.

И все же какие аспекты историко-литературного процесса — его общие закономерности, отдельный автор, произведение, восприятие его читателем и критикой — ни интересовали бы в данный момент отдельного ученого, он не должен забывать о единстве литературной науки, ее общих, основных задачах и предмете.

Литературу можно изучать, преследуя при этом разные цели и подходя к ней с разных точек зрения. К изучению литературоведческого материала в наше время — и это вполне закономерно — обращаются нередко, исходя из потребностей своей науки, и лингвист, и психолог, и социолог, и даже представители многочисленных «точных наук». Но это не значит, что цели, которые они при этом преследуют, — те же самые цели, которые ставит перед собой в своей работе литературовед. Обращение к литературному материалу само по себе еще не означает и не гарантирует литературоведческого подхода к нему. Материал художественной литературы может часто с большой пользой для дела изучаться не только литературоведением, но и другими науками, обогащать их научную методику и их выводы, не служа при этом специфическим задачам и целям литературоведения.

Ибо литературоведческое исследование в собственном смысле слова — это такое исследование, которое при изучении литературы учитывает специфическую природу и свойства литературы, ее задачи и цели. Литература создается человеком и для человека. Ее основными темами являются человек и общество. Но и человек, и общество формируются и развиваются исторически. Не только потребности и вкусы людей изменяются в ходе исторического развития, сама природа человека — продукт не природы, а общества. Поэтому определенный взгляд на человека и на историю человеческого общества является необходимым фундаментом любого литературоведческого исследования. Без этого фундамента литературоведение не может существовать, не может жить и творчески развиваться.

Писатель может творить в своей комнате, наглухо замкнувшись от окружающих, но он не может никуда уйти от того факта, что самая индивидуальность его есть продукт общественного развития, не может не пользоваться для своего творчества человеческой речью, которая сложилась исторически. Даже отталкиваясь от определенных традиций в искусстве слова, «бунтуя» против них и полемически их отвергая, он уже тем самым вынужден исходить из факта их существования, определенным образом считаться с ними. Отказ от анализа взаимосвязей литературы и общества

является на деле всего лишь иллюзорной попыткой обойти эти отношения, попыткой бежать от них, вместо того чтобы их научно исследовать и объяснить.

Но дело не только в том, что литература всегда создается в обществе и даже не только в том, что писатель не может не исходить в своем творчестве из результатов предшествующего развития общества и самой литературы (которая является отражением, частью духовной жизни этого общества). Не менее важно другое, то, что идеи художника имеют неизбежно определенный общественный смысл — положительный или отрицательный. Они либо благотворны для настоящего и будущих поколений, имеют на читателя гуманизирующее влияние, служат истине, добру и красоте, либо содержат антиобщественный и антигуманный, деструктивный, разрушительный заряд. Исследование как первого, так и второго из указанных вопросов — исследование обусловленности историко-литературного процесса, конкретного содержания и форм литературно-художественного творчества развитием общества, с одной стороны, и раскрытие общественного смысла и общественной ценности литературных явлений — с другой, составляет два важнейших социологических аспекта литературной науки, неотделимых от общественно-гуманистического «человековедческого» ядра художественной литературы как предмета ее изучения.

С «человековедческим» аспектом литературоведения связана и еще одна его существенная черта. Как и сама литература, оно не только добывает и несет человеку знание, но и участвует (подобно всему комплексу общественно-гуманитарных наук) в формировании личности человека. Разумеется, в известной мере то же можно сказать про всякую науку, даже такую «сухую», как математика. Всем хорошо известно, что математическое знание обладает эстетическими свойствами и критериями: оно учит лаконизму, изяществу мышления, точности и логичности доказательств, не говоря уже о том, что оно расширяет наше представление о мире и его свойствах, обогащает нашу фантазию и научную интуицию. И все же между литературоведением и математикой (как и любыми другими точными науками), между литературоведением и естествознанием, даже между литературоведением и лингвистикой есть с этой точки зрения и существенное различие.

Ведь задача литературоведения состоит не только в том, чтобы объяснить причины возникновения того или иного литературного произведения в данную эпоху, описать все своеобразие его внутренней структуры, осветить ее общественно-историческую, эстетическую и индивидуально-психологическую обусловленность, но и в том, чтобы способствовать эстетическому пониманию явлений литературы, помочь раскрыть для современных и будущих поколений живые и действенные стороны содержания и формы художественных творений даже отдаленных от нас эпох, уточнить и расширить нашу способность их художественно воспринимать и

«заражаться» ими. Этим литературоведение (как и искусствоведение) отличается по предмету и задачам не только от математики и естественных наук, но даже от таких более близких ему наук, как наука о языке.

Математическое знание не имеет прямого отношения к нравственным проблемам. То же самое относится к языкознанию, С литературоведением (и искусствоведением) дело обстоит иначе. Их человековедческий аспект включает необходимо *этический, нравственный, момент*. Изучая литературу определенной эпохи, мы не можем отвлечься от вопроса о том, каковы ее представления о сущем и должном, о мире и человеке и насколько эти представления по своим основным акцентам соответствуют (или противоречат) общей, основной линии развития социально-этических идеалов человечества, тем наивысшим общественным и нравственным категориям, которыми руководствуется современный человек.

Как мы хорошо знаем, объект литературоведения (и искусствоведения) во многом особый объект. Будучи раз созданным, любое крупное литературное (и вообще художественное) произведение не умирает, а продолжает жить своей жизнью. Оно вступает в непредусмотренные его создателем (или создателями) отношения с новыми эпохами и поколениями, продолжая играть активную социальную, нравственную и эстетическую роль в их жизни и их духовном развитии. В этом смысле для литературоведа, строго говоря, нет принципиального различия между прошлым и современным. Любой писатель и любой литературный памятник прошлого является в то же время живой и действенной силой: он говорит с нами, людьми сегодняшнего дня, живым языком, несет нам не только информацию о прошлом, но и излучает определенный эстетический и нравственный заряд — живой и ценный для настоящего. И одна из ответственных задач литературоведения — верно уловить этот заряд, снабдить читателя необходимым аппаратом для его восприятия.

Человековедческий аспект литературоведения, его задача проникнуть в тонкие и специфические особенности искусства прошлых эпох и помочь современному человеку услышать живой голос и ощутить живую прелесть созданных ими художественных ценностей (как и художественных ценностей сегодняшнего дня) требуют, чтобы в литературоведе ученый-специалист в известной мере соединялся с социологом и художником, обогащался и дополнялся ими. Такое объединение вовсе не означает умаления специфики литературоведения, как не означает отрицания необходимости для него выработки своей строго научной терминологии, а равно возможности пользоваться в специальных литературоведческих исследованиях любыми частными методиками, средствами и приемами изучения — вплоть до математических и статистических. Речь идет о другом — о наиболее свободном и широком выявлении всех внутренних потенций, присущих изнутри литературной науке, в том числе и тех, которые связаны с общими задачами

гуманитарных наук — служить для общественного человека не только источником знаний о нем, но и средством его социального, нравственного и художественного роста и воспитания. Для успешного решения этих задач филологу-литературоведу равно необходимы точность научного мышления и языка, способность широкого постижения общественных и художественных явлений в их единстве и взаимодействии, как и умение действенно, впечатляюще и «заражающе» о них писать и говорить.

2

Хотя представление о том, что литературоведение неотделимо от общественной науки — аксиома для всякого марксистски мыслящего ученого, оно далеко не принадлежит к тем идеям, которые общеприняты в западноевропейской (или американской) буржуазной науке, особенно в наши дни.

«Вся литературная наука и литературная критика состояла и состоит до сих пор в сущности в попытках перевести поэтическую действительность и ее представления... на язык так называемых „нормальных“ воззрений политического, общественного и научного сознания...», — замечает, например, в своей опубликованной несколько лет назад академической речи, имеющей по замыслу ее автора своего рода „программный“ характер, западногерманский ученый В. Эмрих. — Поэзия становится, таким образом, „выражением“ психологических, биографических, социологических, духовно-исторических и политических реальностей, их „отражением“ короче говоря, — „идеологией“, духовной „надстройкой“ над легко и твердо определимым хозяйственным „базисом“». ¹ В действительности же «представления, исходя из которых в течение столетий и до нашего сегодняшнего дня создавали, а вернее разрушали общество и государство, приводя их к новым кризисам, к войнам и революциям... диаметрально противоречат поэтическим формам мысли». «Постоянное раздражение историков литературы и литературной критики вызывает именно то, что ни одно поэтическое произведение не может быть сведено к существующим мыслительным моделям психологии, социологии, экономики, философии, истории духа, даже к чисто эстетическим формальным принципам „имманентной“ интерпретации текста или англо-американского „неокритицизма“: одно истолкование постоянно сменяет другое, опровергает и превосходит его — и так до бесконечности, так называемой же верной, лишенной противоречий интерпретации нет и быть не может. Поэзия доступна бесконечным интерпретациям. Поэтическая реальность вообще не может быть фиксирована, однозначно определена в духе научных, психологических, социологических, философских или исторических дефиниций, как, впрочем, и в духе критической оценки или эстетического суждения вкуса». «Поэзия стремится к познанию

и оформлению... земного, реального мира, но она освобождает его от схематизмов и прагматических форм мысли, с помощью которых этим миром неизменно управляют и руководят, искажая и упрощая его».²

«Искусство возникает в нашей душе темными путями...», — замечает, обращаясь к тому же вопросу о соотношении науки об искусстве с общественными науками, датский литературовед М. Брондстад. «Желанный для социологов образ, представляющий человека порождением общества и среды, меньше всего похож на образ художника...» «Та часть нашей личности, которая творит сознательно, руководствуясь определенными намерениями, составляет лишь одно из звеньев более значительного целого... Наряду с ней и более подспудно пробивают себе дорогу бессознательные стимулы: окраска темперамента, динамика влечений и образные представления, уходящие корнями в отдаленное прошлое человечества; и творение, которое рождается из этой внутренней борьбы, вырастает в „автономный комплекс“ с присущими ему скрытыми влечениями к структурообразованию или разрыву структуры...».³

Даже признанные «классики» современной буржуазной социологии культуры, как К. Мангейм или А. Хаузер, там, где речь в их трудах заходит о вопросе социальной детерминированности произведений искусства и литературы, предпочитают отвечать на него весьма уклончиво и осторожно.

«Своеобразие произведений духовного творчества, — пишет, например, К. Мангейм, — состоит в том, что они могут быть с равным успехом объяснены из взаимосвязей различного рода. Так, эстетический феномен можно одновременно объяснить чисто психологически, социологически, материально-технически, историко-стилистически, равно как из метафизических или философско-исторических предпосылок, причем все эти различные интерпретации не отменяют одна другую».⁴ Признавая, что в конечном счете способы интерпретации произведений духовного творчества сводятся к двум основным — духовно-идеологическому и социологическому, К. Мангейм полагает, что оба названных вида интерпретации явлений культуры и искусства равноправны, ибо всякий феномен духовного творчества можно с равным успехом рассматривать, подходя к нему «изнутри» (как к «идее») и «извне» (как к «идеологии»). Марксизм, не признающий дуализма, лежащего в основе явлений духовной культуры, и соответственно — принципиального дуализма методов их изучения, К. Мангейм на этом основании рассматривает как всего лишь одну из разновидностей позитивизма (ибо объяснения обусловленности развития литературы борьбой классов, фрейдистским «подсознательным» или ницшеанской «волей к власти», по мнению Мангейма, являются в равной степени видами «социологического» объяснения искусства, объясняющего его не «изнутри», а «извне»⁵).

«Равноправность» противоположных методов изучения искусства — социологического и формально-стилистического, — более

того, принципиальную «узость» и «односторонность», свойственную всякому философско-монистическому подходу к искусству, необходимость сочетать при его изучении принципы исторического материализма с учением Фрейда, формалистическими идеями А. Ригля, Г. Вельфлина и т. д. провозглашает и А. Хаузер в книге «Методы современного изучения искусства»,⁶ как и авторы одного из наиболее распространенных на Западе руководств по общим вопросам литературоведения — вышедшей в 1978 г. также на русском языке «Теории литературы» Р. Уэллека и О. Уоррена (1956), которые, хотя и считают подлинным ядром литературной науки, его «высшей математикой» изучение литературы «изнутри», с точки зрения ее внесоциальных, в понимании этих американских ученых, мифологических и лингвистическо-текстовых закономерностей, признают правомерность в качестве ее «низшего», подготовительного раздела изучения связей литературного текста с внешним миром, в том числе проблемы «литература и общество».

«Странно видеть то, — не без основания замечает в связи с этим современный западногерманский литературовед, специалист по романским литературам Э. Кёлер, — как критики, имеющие право претендовать на серьезное значение в науке и обладающие широким историческим образованием, не могут отделаться от опасения, будто бы литературная социология превращает художественную индивидуальность в простую функцию всемогущей, все детерминирующей коллективности. Отчуждение между индивидом и обществом и яростная борьба личности против общества в эру капитализма дают этим критикам основную схему их общих представлений об истории культуры, представлений, согласно которым всякое великое духовное творение может рассматриваться лишь как акт творческой свободы, направленный против общества, как акт едва ли не абсолютной свободы от общества. Мы позволим себе противопоставить подобным представлениям слова Гегеля: „Именно индивиды похищают для мирового духа каштаны из огня“. Ибо и самая вражда против общества также обусловлена последним. За тем неприязненным чувством, которое вызывает у многих критиков историко-диалектическая социология, скрывается часто неосознанное опасение, как бы вместе с познанием исторического процесса не оказалась разоблаченной также и историческая обусловленность собственной их позиции, и в первую очередь присущей их сознанию иерархии ценностей.

Да будет прощено еще одно слово по адресу таких критиков. Многие из них признают социологию плодотворным методом при исследовании литературного вкуса, более того, они готовы признать за нею известные преимущества при истолковании массовой литературной продукции или же вообще везде, где речь идет о плохой и посредственной литературе. Великое же произведение искусства — такова аксиома, принятая этими критиками, — ускользает от любого рационального объяснения, остается для нас тайной, к которой приблизиться можно только путем «имманент-

ной» интерпретации, тайной, которую мы должны внутренне пережить вслед за его творцом. Свобода творческой личности должна быть защищена от атаки истории.

Несмотря на опасность быть преданным анафеме, мы твердо держимся иного убеждения — что с духом поэзии дело обстоит по-другому, чем со святым духом, который, как известно, дует там и где ему угодно. Мы осмеливаемся скорее верить, что гений — в своем осуществлении — это сумма возможностей своего времени. Из этой формулы следует, что также и любое выдающееся, великое художественное произведение не является чем-то закрытым для социологического анализа, но наоборот — что именно здесь социология получает наиболее широкое поле для применения и проверки своих возможностей. Литература также и там, где в качестве вершины ее выступает гениальное произведение, — духовное зеркало и интерпретация состояния человеческого общества на определенной исторической стадии его развития, в свойственном ей сложном напряжении между идеалом и действительностью, более того, она как раз и становится высоким искусством благодаря тому, что, пользуясь свойственным ей творческим формообразованием, воссоздает это, всегда более или менее противоречивое, состояние общества „в системе смысловых связей, порождающей своеобразную внутренне законченную целостность произведения“».7

3

В годы формирования советской науки о литературе в ней так же, как и на Западе, длительное время сохранялось «расщепление» двух борющихся между собой направлений в интерпретации литературных явлений. В то время как представители ОПОЯЗ'а провозглашали единственной подлинной целью, достойной ученого, изучение технических «приемов» и других имманентных, внутренних закономерностей художественного творчества, шумно декларируя свой принципиальный отказ от исследований его внешнего социального статуса и идейно-общественного содержания, «социологи» 1920-х гг. — В. М. Фриче, В. Ф. Переверзев и др. — считали своей главной целью доказать факт обусловленности искусства хозяйственно-экономической жизнью и его не общественно-нейтральный, но активный, сознательный классовый характер.

Впрочем, когда мы сегодня обращаемся к трудам формалистов и социологов 20-х гг., нельзя не увидеть даже самым простым, невооруженным взглядом, что ни первые не смогли, вопреки своим теоретическим декларациям, вполне обособить изучение «внутренних» законов строения литературного произведения, равно как и законов, управляющих сменой художественных форм и направлений, от «внешних», так и вторые постоянно (и порою небезуспешно) вынуждены были, подчиняясь логике реального науч-

ного исследования, двигаться от «внешнего» к «внутреннему», переходя искусственно воздвигнутую между теми и другими — в силу свойственных обоим направлениями научных предрассудков — ложную границу.

Ибо даже идеи «автоматизации» и «остранения», выдвинутые в ранних манифестах В. Б. Шкловского и принятые на вооружение ОПОЯЗ'ом, в действительности (хотя этого и не замечали деятели формальной школы) были основаны на простейших, элементарных случаях взаимоотношения между лихорадочно сменяющимися художественными направлениями и публикой в конкретно-исторической обстановке XX в., т. е., в сущности говоря, на осмыслении определенной стороны внешнего отношения между искусством и социумом. С другой же стороны, Б. В. Арватов, В. Ф. Переверзев, В. М. Фриче при всей бросающейся нам сегодня в глаза незрелости, упрощенности своих литературно-социологических построений, несмотря на отрицание классической структуры, гуманистического, общечеловеческого содержания и форм искусства, сложившихся в условиях классового общества (представлявшего или или буржуазным, созерцательным, или аристократическим, а потому принципиально неприемлемым для рабочего класса), вынуждены были в той или иной мере анализировать внутренние закономерности и «приемы» творчества Гоголя, Достоевского, равно как и Шекспира и других художников эпохи Возрождения или немецких писателей-экспрессионистов, хотя эти приемы и внутренние закономерности они были склонны выводить из законов общественного хозяйства или из ложного сознания отдельных, наглухо изолированных друг от друга классово своекорыстных социальных групп (которые в их трудах были представлены борющимися в некоем абстрактном вакууме, так как ученые эти отвлекались не только от вопроса об отношении искусства к объективной истине, законам красоты и нравственности, но и от соотношений его с развитием национальной жизни и народного самосознания).

Таким образом, сама объективная внутренняя логика развития советской науки о литературе необходимо и закономерно толкала ее к преодолению как формализма ученых ОПОЯЗ'а, так и примитивного, схематического социологизма родоначальников социологического направления в советском литературоведении и искусствознании. Необходимым условием для успешного преодоления обеих этих крайностей (которые, несмотря на все свое взаимное ожесточение по отношению друг к другу, в сущности исходили во многом из одних, общих релятивистских философско-теоретических предпосылок) было творческое овладение советской теоретико- и историко-литературной наукой, эстетическим наследием К. Маркса, Ф. Энгельса и В. И. Ленина.⁸ Это наглядно подтверждают трагические блуждания западной немарксистской литературно-социологической мысли последних десятилетий.

Дело в том, что, несмотря на свойственное идеалистически мыслящим ученым за рубежом пренебрежение к социологическим

аспектам изучения литературы, нельзя не отметить, что в последние два десятилетия в буржуазной науке Запада интерес к проблеме «литература и общество» заметно возрос. Если в 1940-х и в первой половине 1950-х гг. буржуазная наука — за исключением отдельных представителей «лево»настроенной интеллигенции — при теоретическом осмыслении литературы почти не уделяла внимания социальным факторам, то с середины 50-х гг. положение стало меняться. В 1958 г. во Франции в серии «Что я знаю?», издаваемой французским университетским центром и призванной познакомить широкого читателя, в особенности студенческую и научную молодежь, с актуальными проблемами современной науки, вышла книга бордосского профессора Р. Эскарпи «Социология литературы», задуманная как методологическое введение в новую для французской науки область научного знания, настоятельно требующую, по мнению автора, широкой и систематической разработки.⁹ Через два года тот же Эскарпи основал в Бордо специальный литературно-социологический центр, который в 1965 г. был преобразован в Институт литературы и массовой художественной продукции (ILTAM). Под руководством Эскарпи и его сотрудницы Н. Робин названный институт с этого времени приступил к осуществлению обширной программы литературно-социологических исследований на основе идей, выдвинутых в трудах Эскарпи.

Почти одновременно аналогичный процесс превращения вызывавшей ранее скептицизм у представителей официальной науки социологии литературы в признанную ею, вполне «почтенную» и респектабельную теоретическую дисциплину совершился в ФРГ. С конца 50-х годов издательство Люхтерханд здесь приступило к выпуску серии «Социологические тексты», уделяя в ней постоянное внимание вопросам истории и методологии социологического изучения литературы. В 1968 г. в этой серии вышла составленная западногерманским ученым Г. Н. Фюгеном антология «Пути литературной социологии», задача которой, по замыслу составителя; — дать представление об основных этапах и направлениях в истории литературно-социологической мысли с начала XIX в. до наших дней.¹⁰ В состав этой антологии Фюген, наряду с отрывками из работ классиков западноевропейской литературно-социологической мысли XIX в. (Ж. де Сталь, Л. де Бональда, А. Токвиля, Ж.-М. Гюйо) и представителей различных направлений современной буржуазной социологии литературы (Р. Эскарпи, Э. Ауэрбаха, Л. Гольдмана, Т. В. Адорно и др.) включил также статьи Г. В. Плеханова и В. И. Ленина, а также других марксистов — Ф. Меринга и Г. Лукача.

Еще раньше в Бонне вышла книга того же Фюгена, дающая краткий обзор социологического изучения литературы и обосновывающая его собственную — весьма эклектическую и путаную — литературно-социологическую концепцию.¹¹ Свои концепции социологического изучения литературы усиленно разрабатывали

в 1950—1970-е гг. годы на Западе и такие ученые, как уже упомянутые выше Т. В. Адорно в ФРГ, Л. Гольдман во Франции, А. Хаузер в Англии и немало других.

Поворот части буржуазных ученых в последнее время к проблемам социологического изучения литературы имеет несколько — и притом различных — причин. У одних он обусловлен разочарованием в традиционном идеалистическом методе истолкования явлений духовной культуры, у других — воздействием или по крайней мере признанием серьезных успехов марксистской научной мысли в СССР и других социалистических странах, желанием в той или иной мере опереться на ее полезные результаты и выводы — хотя бы в целях устранения присущей буржуазной науке «односторонности» и усиления ее позиций в борьбе с марксизмом. Но есть и другие, более универсальные причины, коренящиеся в общих условиях современной эпохи, которые способствуют в наши дни росту интереса буржуазных ученых к проблемам социологической интерпретации фактов истории культуры.

Первая из них — усложнение историко-литературного развития XX в. по сравнению с прошлым и тесно связанный с этим рост социально-исторического кругозора современной науки. Историко-литературная наука XIX в. знала сравнительно немного «моделей» и типов литературного развития, характерных для нескольких наиболее передовых стран Запада, а потому эти немногие модели и типы казались ей зачастую как бы своеобразной нормой, не требующей дальнейшего объяснения.

В условиях более быстрого и лихорадочного темпа развития культуры и литературы в XX в., сосуществования в современном мире «моделей» различного типа литератур стало практически невозможным объяснить особые черты и структуру несходных между собой литературных явлений разных народов и стран без учета их идеологической, культурно-исторической и социальной неоднородности.

Наряду с этим повышение интереса буржуазных ученых к проблемам социологии литературы вызвано превращением литературы и книжного дела на Западе в своеобразную отрасль капиталистической индустрии. Отсюда — особый интерес современных буржуазных социологов литературы к вопросам организации издательского дела, рекламы, изучению литературной «моды», конъюнктуры книжного рынка, причин изменения вкусов читателя и его «спроса» на массовую литературную продукцию, а также социальной роли института «посредников» между писателем и читателем (например, влияние критики, организации книготоргового дела, библиотек и т. д. на формирование читательских вкусов).

Наконец, одна из отличительных черт нашего времени — усиление интереса к проблеме руководства развитием общества, к вопросам планирования, проблемам научной организации производства и всего общественного хозяйства в целом. Эта общая особенность современной эпохи закономерно обостряет внимание

зарубежной науки также и к проблемам руководства процессом функционирования литературы.

В течение нескольких веков буржуазная эстетика, теория и история литературы утверждали мысль об «автономности» процесса создания литературных ценностей, о невозможности объяснить его чем-либо, кроме игры бессознательных творческих сил, ничем не связанной «свободной» индивидуальности художника. Современная буржуазная социология на Западе — и в этом состоит объективно присущий ей лицемерный характер — не решается, как правило, вступить в борьбу с этой догмой. Предоставляя анализ процесса создания литературных ценностей фрейдизму, экзистенциализму и другим идеалистическим учениям, ограничиваясь лишь отдельными, редкими набегами в историю литературы, западная немарксистская социология сосредоточивает свое внимание по преимуществу не на процессе создания, но лишь на процессе общественного функционирования уже созданных литературных ценностей. В центре ее проблематики оказывается поэтому не сама литература, но отношение между художественным произведением и публикой, анализ читательского «спроса», изучение роли и функции тех общественных институтов, которые в современном мире служат посредником между читателем и книгой, т. е. изучение организации переводческого, книгоиздательского, книготоргового и библиотечного дела, а также роли каждого из названных (и других) институтов в процессе формирования читательских требований и вкусов.

Отсюда — весьма характерный для современной западной немарксистской науки дуализм, своего рода «разделение труда» между различными направлениями идеалистически ориентированной эстетики литературно-художественного творчества, с одной стороны, и теорией общественного функционирования литературы и отдельного литературного произведения — с другой, имеющей социологическую окраску и основанной не на применяющихся в других разделах западного литературоведения, а на эмпирических, и в особенности статистических методах изучения.

Характеризуя положение дел в буржуазной социологии XX в. вообще и буржуазной социологии культуры и искусства в частности, такой влиятельный и широко известный на Западе философ и социолог, как недавно умерший Т. В. Адорно (1903—1969), с глубокой горечью заметил: «Объединенные названием социологии как академической дисциплины научные направления на деле связаны между собой лишь в самом отвлеченном и общем смысле: все они так или иначе заняты общественным. Тем не менее у них нет ни единого предмета, ни единого метода. Одни из них интересуются обществом как целым и законами его движения; другие, образующие их резкую противоположность, ограничивают свои задачи изучением отдельных социальных феноменов, считая всякую попытку отнести их к определенному понятию общества научной спекуляцией. В соответствии с этим варьируются и методы».¹²

Приводимую критическую оценку положения в современной буржуазной социологии, к которой пришел к концу своей жизни один из ее наиболее признанных представителей, нельзя не считать справедливой. Действительно, при сравнительно большом количестве книг и внешней пестроте методологических направлений немарксистская социологически ориентированная историко-литературная мысль и литературная критика находятся на Западе в состоянии глубокого кризиса. Этот кризис обусловлен принципиальным нежеланием зарубежных буржуазных социологов искусства и литературы серьезно и вдумчиво отнестись к выводам подлинно научного, марксистского учения об обществе, к идеям, прошедшим к настоящему времени уже долгий путь развития и добившихся прочных результатов советской искусствоведческой и литературоведческой науки.

Характеризуя господствующие на Западе в настоящее время буржуазно-социологические концепции, относящиеся к области изучения литературы и искусства, их можно разделить на несколько основных направлений.

Одно из них — это идеи тех буржуазных социологов искусства и литературы, которые духовно теснейшим образом связаны с художественным авангардизмом. К числу их принадлежит названный нами Т. В. Адорно в ФРГ или также недавно умерший Л. Гольдман (1913—1970). Последний родился в Румынии, но его научная деятельность протекала во Франции и Бельгии.

Основной предмет, занимавший Адорно как социолога искусства, — вопрос о принципиальном изменении средств художественного творчества в XX в. по сравнению с XIX ст. Являясь горячим и убежденным сторонником «новой» авангардистской музыки и новейших ступеней модернистского искусства (вплоть до литературы и театра «абсурда», который он считал единственной исторически оправданной, отвечающей «духу» современности формой художественного творчества), Адорно утверждал, что наиболее общий, универсальный ключ к пониманию как развития человеческого общества, так и истории искусства — выявленные К. Марксом феномены «овеществления» и «отчуждения».

Но «отчуждение» и «овеществление» являются для Адорно не конкретно-историческими симптомами, спутниками развития буржуазного общества, но неизбежным, фатальным следствием всякого общественного развития как такового. Основной фон истории искусства и литературы составляет соответственно, по Адорно, выражение ими роста общественного «отчуждения». В авангардистском искусстве вообще и искусстве абсурда как крайнем его проявлении овеществление и отчуждение, присущие современному обществу, где человек потерял свое человеческое лицо и стал бессильной марионеткой, управляемой действием неизвестных и чуждых ему овеществленных сил, получило свое адекватное выражение. Поэтому оно и является, по мнению Адорно, единственным, подлинно современным искусством, в то

время как всякая литература, проникнутая верой в человека, историческим оптимизмом и стремящаяся сохранить верность чувственно-пластическим, реалистическим методам изображения, представляет собой лживую «лакировку» действительности. Она уводит читателя от трагической бессмыслицы и жестокости реального мира, к осознанию которых, как и осознанию трагической невозможности что-либо в нем изменить, искусство должно, по Адорно, вести современную духовную «элиту» — единственный достойный внимания слей потребителя «настоящего», «большого» искусства, художественные вкусы которого были близки Адорно, вызывая у него сочувствие и интерес.¹³

На позицию, во многом близкую позиции Адорно, перешел в последних своих работах и Л. Гольдман. Исследователь истории литературы французского XVII в., Гольдман в своих первых работах («Сокрытый бог», — *Le dieu caché*, — 1956) исходил из социологической концепции, близкой концепции В. М. Фриче и других представителей той ранней ступени развития социологической науки 20-х гг., которая сложилась до освоения советской наукой эстетических идей Маркса и Ленина. Оставляя в стороне вопрос о широком, реально объективном художественном содержании трагедий Расина и значении их для становления французской национальной литературы, Гольдман поставил перед собой весьма примитивную задачу — истолковать творческий путь Расина и Паскаля как отражение движения «коллективного сознания» всего лишь одной — узкой — социальной группы янсенистки настроенных членов современного им французского общества; а трагическое мироощущение Расина и Паскаля объяснить как простой результат воздействия на эту социальную группу изменившейся политики Людовика XIV по отношению к янсенистам. Позднее Гольдман отказался от взгляда на духовную жизнь общества как на механическое столкновение психоидеологии автономных, замкнутых, духовно изолированных друг от друга социальных «групп». Заявив вслед за Адорно, что основным предметом литературной социологии должен служить не анализ общественных идей и настроений, но эволюция средств изображения, он выступил в качестве апологета французского «нового романа», калейдоскопическое строение которого, по мнению Гольдмана, является столь же адекватным выражением современной монополистической стадии развития капитализма, каким старый классический роман был для более ранней стадии развития буржуазного общества, когда в нем еще не был поколеблен принцип свободной конкуренции.¹⁴

Нетрудно понять, что при всех претензиях как Адорно, так и Гольдмана на «новизну» и «оригинальность» их социологических исследований в действительности работы их представляют собою всего лишь перенесение в область философско-социологической мысли популярных идей буржуазно-модернистского искусства XX в. и что работы эти заслуживают внимания лишь как характер-

ные проявления духовной атмосферы современного художественного авангардизма. Более серьезную — академическую по форме изложения — попытку противопоставить марксистской социологии искусства иную, немарксистскую систему социологической интерпретации основных проблем теории и истории искусства и литературы представляют работы А. Хаузера (1892—1980): «Социальная история искусства и литературы» (1951), «Искусство и общество» (1973) и «Социология искусства» (1974). Последователь М. Вебера и К. Мангейма в социологии искусства, Хаузер эмигрировал в 1938 г. из Австрии, занятой гитлеровскими войсками, в Лондон; в последнее время его труды выходили одновременно в Англии и ФРГ и переведены на множество языков. Хаузер изучал труды Маркса и Энгельса, а также теоретические и историко-литературные работы Г. Лукача и ряда советских ученых-искусствоведов и литературоведов. Однако, хотя сам Хаузер был субъективно склонен считать свою историко-социологическую концепцию созвучной (или во всяком случае весьма близкой) историческому материализму Маркса и Энгельса, в действительности его взгляды представляют собой характерное выражение широко распространенного в буржуазной науке наших дней историко-социологического релятивизма, имеющего в политическом отношении либерально-эклектическую окраску и тесно связанного по своим философским истокам с различными течениями реакционно-буржуазной «философии жизни» империалистической эпохи. Вслед за М. Вебером, К. Мангеймом и другими представителями буржуазной социологии Хаузер видит в марксизме соединение науки и «утопии», понимая под «утопией» революционное содержание марксизма, т. е. учение Маркса и Ленина об освободительной миссии рабочего класса и о социалистической революции.

В соответствии с этим эстетические, искусствоведческие и литературоведческие труды советских ученых, как и ученых других социалистических стран (в том числе работы Г. Лукача), Хаузер третирует презрительно как выражение враждебной ему идеологии «ортодоксального марксизма», которому он стремится противопоставить свое собственное, «свободное» и «критическое» отношение к марксизму, Хаузер заявляет, что материализм К. Маркса находится будто бы в вопиющем противоречии с его же диалектикой, ибо основным принципом диалектики является принцип взаимодействия, а потому она уже в самой основе своей «дуалистична» и не может быть совмещена ни с каким монистическим философским мировоззрением, будь то идеализм Гегеля или материализм Маркса.

В любом диалектическом процессе участвуют два противоположных агента — материя и сознание, искусство и общество, индивидуальность и традиция и т. д., и ни один из них не может считаться первичным так же, как ни одному из них философом или историком культуры не может быть отдано преимущество перед другим.

Хорошо известно, что еще в 1908 г. в «Материализме и эмпириокритицизме» В. И. Ленин на примере учения Р. Авенариуса о «принципиальной координации» подверг с позиций диалектического материализма убийственной критике те идеалистические философские аргументы, направленные против материализма Маркса и продиктованные стремлением «подняться» над противоположностью материализма и идеализма, которые искусственно пытается возродить и подновить Хаузер в своей критике марксизма.

Отвергая учение диалектического материализма о примате материи и вторичности сознания, Хаузер в духе новейшего релятивизма отвергает также идею причинности как в области наук о природе, так и в области истолкования общественных феноменов, в том числе литературы и искусства. Искусство и литература, по Хаузеру, являются социальными явлениями, они немислимы вне общества, возникают и могут существовать только в нем. Однако отсюда не следует, что развитие искусства детерминировано социально-экономическим развитием, причинно обусловлено им, как полагал К. Маркс. Скорее они оба находятся в отношениях «принципиальной координации» — изменения в сфере экономики и политики и изменения в сфере художественного творчества взаимно обусловлены и «сопутствуют» друг другу.

Этого мало: как все явления жизни, искусство, согласно Хаузеру, по своей внутренней природе «плюралистично». В его развитии участвует большое число разнообразных «факторов» — общественных и личных, внешних и внутренних, социальных и психологических, биографических и профессиональных, художественно-технических. Все эти факторы, сменяя друг друга, играют неодинаковую по своему значению роль на различных этапах создания и жизни художественного произведения. В соответствии с этим, как мы уже знаем, оно может с равным успехом изучаться, с его точки зрения, как с социологических, так и с формально-технических и психоаналитических, фрейдистских позиций. Различные философские и эстетические позиции и основанные на них противоположные по своему смыслу методы истолкования явлений искусства и литературы, по Хаузеру, не только не противоречат друг другу, но дополняют один другой.

В отличие от ряда других представителей немарксистского социологического литературоведения наших дней (о некоторых из них речь пойдет ниже) Хаузер не отвергает принципиально марксистского определения литературы как отражения жизни. Но при этом он настойчиво подчеркивает, что всякое отражение жизни в искусстве имеет не объективный, но лишь более или менее условный и субъективный характер. Независимо от того, проникнуты ли искусство и литература откровенной пропагандистской, классово-субъективной тенденцией или писатель стремится избежать субъективных пристрастий и нарисовать максимально правдивую и точную, с его точки зрения, объективную картину окружающей

его действительности, его искусство всегда и везде было и не может не быть формой «идеологии», а всякая «идеология» для Хаузера — синоним «ложного сознания». Поэтому критерий передового общественного содержания или художественной правды, по Хаузеру, к искусству и литературе неприменим. Как правда, так и ложь, как гуманное и прогрессивное, так и антигуманное, враждебное обществу и человеку духовное содержание имеют, по Хаузеру, равное право на художественное выражение и могут быть выражены в искусстве с одинаковым формальным совершенством. Поэтому мы не вправе требовать от художника, чтобы он служил в своем творчестве прогрессу и гуманизму, а не реакции и регрессу. Тем более что любые, даже самые передовые и прогрессивные, с нашей точки зрения, общественные идеалы являются всего лишь благородными «утопиями», скрывающими под собой, подобно любым формам общественного сознания, «бессознательные» классово-субъективные интересы и вожеления.¹⁵

Неудивительно поэтому, что история искусства и литературы от самых ее истоков и до наших дней приобретает в изображении Хаузера отчетливо выраженный элитарный характер. Подвергая сомнению учение основоположников марксизма о первобытном коммунизме,¹⁶ Хаузер рассматривает всю известную нам последующую историю литературы и искусства как историю смены одних стоявших в власти и определявших развитие культуры элитарных социальных и классовых групп другими. Более того, Хаузер горячо утверждает, что везде и всегда искусство и литература — гомеровский эпос и современный роман, живопись Леонардо и кубистов, театр Эсхила и Брехта — были в равной степени проникнуты влиянием политики, служили орудием и средством классового господства. Всякое искусство «партийно», утверждает в связи с этим Хаузер,¹⁷ и его слова легко могут показаться неискушенному в вопросах современной идеологической борьбы человеку чем-то близким марксистско-ленинскому учению о партийности искусства. На деле же партийность искусства в понимании Хаузера представляет собой, как нетрудно понять, всего лишь «левую» фразу, не имеющую ничего общего с подлинным, ленинским пониманием партийности философии, науки или искусства. Ибо «партийность» в понимании Хаузера — это всегда и везде выражение субъективных, классово переходящих идей и интересов, не имеющих ничего общего с истиной, с историческим прогрессом или регрессом, с общим направлением движения исторического прогресса. То, что все формы искусства «партийны», означает, в устах Хаузера, что все они одинаково искажают действительность, служат орудием ложного сознания, отражают и выражают не реальную действительность, но «идеологию», т. е. субъективные идеи и интересы различных элитарных социальных групп. Для социологически мыслящего ученого, по Хаузеру, безразлична прогрессивность художника, отношение искусства к действительности, степень правдивости и полноты отражения им жизни, способность писателя под-

няться от полуслепого, инстинктивного, хаотического отражения наплывающего на него стихийного, неосмысленного хода событий до ясной, полно и глубоко осмысленной целостной картины исторической реальности, осознания им связи сиюминутного и преходящего с прошлым и будущим. Поэтому за пределами кругозора Хаузера остаются также и нация, народ, основная масса участников реального исторического процесса. Ибо, подобно В. М. Фриче и другим нашим «социологам» 1920-х гг., анализ вопроса о связи искусства и литературы с классовыми идеями и интересами ограничивается им лишь анализом отражения в нем идей и интересов одного — обычно исторически господствующего класса или слоя, т. е. интересов того или другого социального меньшинства. Проблема же отражения в искусстве эстетических и нравственных идеалов и интересов большинства — народа, нации, человечества — начисто выпадает из рисуемой Хаузером картины исторического развития искусства и литературы.

Историческое развитие искусства не имеет соответственно в изображении Хаузера единого общего направления. Говорить о прогрессе в истории искусства и литературы, стараться отыскать единую, восходящую линию в их развитии, по мнению Хаузера, бессмысленно. Искусство каждой эпохи, хотя и пользуется художественным языком, репертуаром формальных и стилистических средств, выработанных предшествующими веками, и, таким образом, опирается на их традиции, имеет в каждый исторический момент свое особое лицо, делающее его несравнимым с искусством всех предшествующих и последующих исторических эпох. Каждое общество и каждая эпоха в искусстве «начинают сначала», строят свою художественную жизнь по особым, неповторимым законам. Отыскать в закономерно протекающей постоянной смене художественных вкусов и форм руководящую нить, а тем более элементы поступательного, восходящего движения невозможно. Искусство «абсурда», выражающее ощущение жизни, свойственное интеллигентной элите, на одном полюсе и грубая, стандартизованная, массовая культура «хлеба и зрелищ», культура буржуазного кино, радио, телевидения, предназначенная для удовлетворения примитивных художественных потребностей масс и ловкого, умелого манипулирования ими, — таков закономерный и единственно возможный итог современной ступени социального развития литературы и искусства, по Хаузеру.

При всех различиях между социологическими концепциями А. Хаузера, Т. Адорно или Л. Гольдмана общей чертой их концепций является то, что всех трех названных ученых в первую очередь интересует процесс *производства* художественных ценностей. В отличие от этого другая, противостоящая им ветвь современной социологически ориентированной буржуазной науки об искусстве и литературе утверждает, что специфическим предметом социологии искусства и литературы является не столько производство, сколько распределение и потребление литературно-художественных

ценностей. Типичными представителями такого взгляда являются уже упомянутый выше бордосский профессор Р. Эскарпи и его западногерманский коллега Г. Н. Фюген.

И Эскарпи, и Фюген — позитивисты, принципиально отвергающие марксистско-ленинский взгляд на литературу как на отражение действительности и орудие ее общественного преобразования.¹⁸ Литература, с их точки зрения, один из исторически сложившихся социальных институтов, существующий наряду с другими. Из этого факта, как из некоей конечной и объективной, не подлежащей дальнейшему, более глубокому социальному анализу данности, и должен исходить литературовед-социолог. Его задача не в том, чтобы эстетически оценить произведение или же пытаться анализировать структуру современного общества, а тем более — сложный механизм духовной внутренней связи между ними. Как современное общество, так и современное искусство представляют для социолога не предмет анализа, а определенные фактические данности, феномены, которые находятся в определенных механических, внешних соотношениях. Задача социолога и состоит в том, чтобы изучить систему этих внешних соотношений: возраст, наиболее благоприятствующий творческой продуктивности писателя, существующие формы оплаты его труда, господствующую в обществе систему распределения книг, т. е. их наиболее ценный читателем формат, условия, определяющие их тиражирование, формы организации книгоиздательского и библиотечного дела, роль различных «советчиков» (священника, библиотекаря, рекламы, друзей дома и т. д.) в возбуждении читательского интереса к книге, значение различных форм «стереотипа», определяющих вкусы и потребности современного массового читателя, и т. д.

Не только такие писатели, как Лев Толстой или Щедрин, но и демократически настроенные просветители и публицисты (например, в России — Н. А. Рубакин) не раз указывали в прошлом на необходимость учета писателем вкусов и потребностей широкого демократического читателя. При этом они были горячо озабочены тем, чтобы литература, с одной стороны, не отрывалась от интересов и потребностей народных масс, а с другой стороны, поднимала их, углубляла их внутренние потенции, активно формировала и воспитывала у них высшие духовные интересы. Однако Эскарпи и его ученикам, а равно и Фюгену все эти задачи, которыми были одушевлены писатели-классики, как и представители классической ступени старой демократической критики, глубоко чужды. Их интересует совсем другое — как наиболее технически умело и рационально организовать в наше время массовую капиталистическую книжную индустрию с тем, чтобы она наилучшим образом удовлетворяла, с одной стороны, интересы «капитанов» современного капиталистического книгоиздательского и книготоргового дела, а с другой — в наибольшей степени способствовала одурманиванию и оглуплению современного читающего обывателя, упрощению и стандартизации его вкусов и потребностей, выра-

ботки у него устойчивых, внеиндивидуальных вкусовых «стереотипов», исключая всякие серьезные культурные запросы и предохраняющие его от пробуждения «опасных», чреватых любым появлением взрывчатой энергии мыслей и чувств. Такова печальная, но исторически объективная картина, которую представляет буржуазная «социология литературы» в наиновейшем ультрасовременном своем западном варианте.

4

Труды А. Хаузера, Т.-В. Адорно, Р. Эскарпи, Г.-Н. Фюгена и других охарактеризованных нами представителей буржуазной западной социологии искусства и литературы¹⁹ отчетливо свидетельствуют о том, что в наши дни буржуазным ученым становится все труднее игнорировать социологические аспекты науки о литературе. Но ни один из перечисленных нами представителей буржуазной науки не способен, как мы могли убедиться, дать правильный ответ на вопрос о задачах и принципах социологического изучения литературы (как и об удельном весе социологических аспектов литературоведения в общей системе наших научных знаний о литературе).

Ибо для перечисленных нами буржуазных ученых «социология литературы» представляет своего рода особую, частную специализированную культурологическую дисциплину, имеющую свои более или менее узкие, твердо очерченные границы и проблематику. За пределами же этих границ литература может изучаться, по их мнению, другими методами — без какого бы то ни было учета ее социального назначения и социального статуса. Существование «социологии литературы» (или «социологии искусства») в качестве особой, самостоятельной области науки не обязывает, с их точки зрения, каждого литературоведа — какими бы частными вопросами он ни занимался — мыслить социологически, руководствуясь в своем подходе к литературе взглядом на нее как на общественное, идеологическое явление. Наоборот, «социология литературы» как особая, частная научная дисциплина может успешно существовать и развиваться рядом с другим, принципиально «внесоциологическим» ее изучением, исходящим из взгляда на литературу как на выражение субъективного внутреннего мира писателя или исследующим историко-литературный процесс как процесс движения абстрактных художественных форм.

Между тем, — и это мы уже заметили выше, — социологический аспект литературы не может рассматриваться как всего лишь один из многих, частных ее аспектов. Литература по самой своей природе — социальное явление. Как процесс ее творческого созидания, так и процесс ее восприятия читателем непосредственно вплетены в процесс общественной жизни, определяются и регулируются им. Поэтому социальный аспект, присущий литературе, имеет не частный, но широкий и общий, универсальный характер.

Мы уже могли убедиться на примере Эскарпи и Фюгена, буржуазные ученые, выдвигающие в наше время в противовес теории марксизма свои немарксистские модели построения социологического учения о литературе, единодушны в том, что они считают главным пороком марксистской социологии ее органическое единство с теорией отражения. Ибо ученые эти считают для себя главной задачей доказать, что искусство и литература не отражают и не могут объективно, правдиво и верно отражать общественную жизнь, как учили Маркс, Энгельс и Ленин, а представляют собой всего лишь выражение субъективной «идеологии» и интересов постоянно сменявшихся и сменяющихся в ходе истории различных пестрых и неоднородных «социальных групп» (понимая при этом под всякой идеологией форму иллюзорного, ложного сознания и приписывая такое понимание сущности всякой идеологии основоположникам марксизма).

Противопоставление «гносеологии» и «социологии», а соответственно и «гносеологического» подхода к литературе и искусству «социологическому» оказало влияние также на некоторые из работ советских философов и социологов. Следуя примеру представителей современной западной социологии искусства и литературы, названные советские ученые также считают, что «гносеологический» и «социологический» подходы к изучению литературы и искусства представляют собою не две стороны единого целого, а два принципиально разных подхода, каждый из которых должен быть положен в основу специальной самостоятельной научной дисциплины.²⁰

Между тем в своих статьях о Толстом Ленин гениально доказал другое: подлинная социология литературы невозможна без опоры на принципы марксистской гносеологии. Ибо только с большей или меньшей степенью правдивости и полноты отражая общественную жизнь и ее глубинные процессы, литература осуществляет свою социальную функцию. Поэтому «эстетический», «гносеологический» и «социологический» аспекты в истолковании литературы не могут быть противопоставлены друг другу. Ибо без анализа явлений литературы и искусства с точки зрения их общественного содержания, глубины и верности отражения жизни не может, по Ленину, быть дан и ответ на вопрос об их классовой функции. Отражение глубинных процессов жизни России в эпоху 1861—1905 гг. позволило Толстому не только остро выразить в своих произведениях переживавшуюся Россией в эту эпоху ломку исторического уклада жизни, ломку сложившихся в ней веками у различных слоев населения идей и представлений, но и сообщило особую, специфическую окраску демократизму Толстого, сделало его глубоким и чутким выразителем настроений русского крестьянства той эпохи, характерных для него чувств и идей. Поэтому, как гениально показал Ленин на примере Толстого, без теории отражения (т. е. без обращения к «гносеологическому» аспекту литературы) нельзя верно ответить и на вопрос о классовой позиции

художника, о месте его произведений в современной ему социально-идеологической и классовой борьбе.

Разумеется, процесс отражения литературой общественной жизни, как прекрасно понимал Ленин, представляет собой далеко не простой и элементарный, но сложный и тонкий, диалектический процесс. Толстой ни в одном из своих произведений не изображает современного ему народного движения. Естественно поэтому, что, называя Толстого зеркалом русской революции, Ленин не мог иметь и отнюдь не имел в виду внешней, непосредственной тематики его произведений. «Певец, обладающий в своем диапазоне необыкновенно высокими нотами, может не брать их, если то не требуется его партией, — великолепно писал, касаясь вопроса об отношении литературы к общественной жизни, еще Н. Г. Чернышевский, — и все-таки, какую бы ноту он ни брал, хотя бы такую, которая равно доступна всем голосам, каждая его нота будет иметь совершенно особую звучность, зависящую от способности его брать высокую ноту, и в каждой ноте его будет обнаруживаться для знатока весь размер его диапазона».²¹ Эти гениальные слова Чернышевского сохраняют свою силу также для марксистской теории искусства. В романе, драме, лирической поэзии общественная жизнь получает несходное, весьма различное и многообразное отражение в соответствии с авторской индивидуальностью, а равно внутренними возможностями и законами каждого литературного рода и жанра. И тем не менее без отражения и выражения современной ей общественной жизни литература перестает быть литературой, а лирическая поэзия — поэзией.²² Поэтому любое истолкование литературы, которое претендует на название социологического, не может отказать от анализа вопроса о том, как литература отражает и интерпретирует современную ей действительность. И наоборот — всякие попытки построить некую «новую» социологию литературы, сознательно отказываясь от анализа вопроса о ее содержании и отношения этого содержания к жизни, обречены на провал, о чем наглядно свидетельствуют труды А. Хаузера, Р. Эскарпи, Г.-Н. Фюгена, Т.-В. Адорно, Л. Гольдмана и других представителей новейшей буржуазной социологии литературы, которые прокламируют в качестве главного достижения развиваемых ими антимарксистских социологических концепций принципиальный отказ от ленинской теории отражения.

5

В последнее время и наши социологи, и наши эстетики, критики, литературоведы все чаще обсуждают вопрос уже не только о социологических аспектах, закономерно присущих литературной науке и неотделимых от ее внутреннего ядра (так же, как от ядра всякой общественной науки), но о тех конкретных путях, методах и формах взаимодействия литературоведения и социологии как различ-

ных по задачам и предмету исследования научных дисциплин, которые, несмотря на различие целей и предмета исследования, могут оказать действенную теоретическую и практическую помощь друг другу. Этому широкому и важному кругу вопросов посвящен составленный В. Я. Канторовичем и Ю. Б. Кузьменко содержательный сборник статей «Литература и социология» (М., 1977). Аналогичные проблемы разрабатывает интересная коллективная монография «Общество — литература — чтение», созданная коллективом сотрудников Центрального института истории литературы Академии наук ГДР под редакцией М. Наумана.²³

Начиная с древнейших времен наука об обществе постоянно обращалась к литературно-художественным произведениям как к важнейшему источнику познания реальных социально-исторических и общественно-психологических процессов. Богатейший материал, раскрывающий отражение в русской литературе и искусстве XIX в. реальных социально-исторических и социально-психологических процессов русской жизни, содержит произведения русских революционных демократов — Белинского, Герцена, Чернышевского, Добролюбова, Писарева, не говоря уже о классических работах К. Маркса, Ф. Энгельса, В. И. Ленина, статьях Плеханова, Воровского или Луначарского.

С другой стороны, эстетика, критика и литературоведение в лучших своих, классических образцах всегда и везде опирались на данные истории и общественной науки в целом. Это относится даже к философии искусства немецкого классического идеализма начала XIX в.

И тем не менее ученому всегда следует помнить, что вопрос о социологических аспектах, присущих литературоведению «изнутри», по самой его природе, и вопрос о совместной работе социолога и литературоведа на стыке социологии и литературоведения как самостоятельных научных дисциплин — это два взаимосвязанных, но в то же время разных вопроса. Ибо хотя материал художественной литературы может быть широко использован социологом для обогащения науки об обществе, а материал социологических исследований — послужить весьма благодарным материалом для выводов литературоведа, все же и литературоведение, и социология имеют свой специфически особый круг задач, которые лишь в определенных случаях, при решении конкретных, частных проблем могут совпасть. В большинстве же случаев они неизбежно и закономерно предполагают не одни и те же, а разные, дополняющие друг друга задачи и цели исследования. Поэтому прав Ю. И. Суворцев, указавший (в полемике с Ю. Н. Давыдовым и другими учеными и критиками, склонными противопоставлять художественную гносеологию и социологию) и на те богатые «возможности», которые открывает перед ученым пользование при изучении литературы не литературоведческими, но специфически социологическими приемами и методами, и на те вполне реальные «пределы», в которых в литературоведении и искусствознании

эффективны специфические для социолога средства и методы изучения.²⁴ Сколь полезна совместная творческая работа литературоведа и социолога, столь же ошибочно «растворение» литературоведения в социологии, игнорирование всего круга закономерно и органически сложившихся собственных его многообразных задач и проблем. Для решения этих проблем выводы профессионального социолога — только один из многих полезных для литературоведа источников (как и выводы литературоведа для социолога-специалиста).

Последний вопрос, который следует затронуть в настоящей главе, — вопрос уже не о социологических аспектах, неотделимых от «человековедческого» ядра литературной науки (о чем говорилось выше), но о литературе как предмете изучения особой, специфической отрасли современной социологии культуры.

В центре интересов ученого-социолога находится и всегда будет находиться общество как сложное целое, многофункциональное по своему характеру. Литература, критика, литературная наука важны для социолога как общественные институты, характеризующие природу изучаемого общества, определенные стороны его жизни, культуры, интересы и вкусы различных его социальных слоев и групп.

В центре же интересов литературоведа в отличие от социолога находится литература как особое по своему характеру явление духовной жизни общества. Поэтому при подходе к проблеме «литература и общество» литературоведа-историка и теоретика всегда будет интересоваться всего более тот особый механизм, который определяет общественную специфику литературы, особый характер ее связи с исторической почвой, как внешние, так и внутренние законы ее эстетического и социально-исторического функционирования.

Литературоведа неизменно занимает и будет занимать прежде всего литература в собственном смысле слова — литература, которой свойствен более или менее высокий уровень эстетического и идеологического содержания. Те же шаблонные, стандартизированные суррогаты духовного творчества, которые приобрели столь важную роль в общественной жизни буржуазных стран XX в., хотя и заслуживают внимания литературоведа при решении им определенных задач, все же не могут, как правило, стать для науки о литературе главным предметом интереса. Для социолога же, в центре внимания которого находится не литература, но общество, а литература интересует как форма раскрытия и проявления специфических для данной эпохи и для данной социальной структуры закономерностей, дело может обстоять иначе. Интересы его часто не могут не быть — и притом вполне закономерно — направлены в первую очередь на произведение «массовой культуры» и даже на прямые суррогаты литературно-художественного творчества.²⁵

Указывая на различие целей и методов литературоведения и социологии культуры в их подходе к художественной литературе

как предмету изучения, следует особо возразить тем ученым, которые полагают, что узловой проблемой литературоведения и социологии является проблема читателя.

Глубоко ошибочно представлять себе дело так, что литература становится общественным явлением лишь после того, как законченное произведение стало достоянием публики. Ибо, во-первых, писатель уже в процессе создания произведения всегда имеет в виду определенный адресат, к которому он обращается, будь это современники или потомство.²⁶ А во-вторых, как уже говорилось выше, писатель в своем творчестве не может, пользуясь известным выражением Ленина, быть «свободным от общества»: самая его творческая личность — продукт общественной жизни. Людей одной эпохи волнуют иные страсти и интересы, чем другой, каждое время создает и свои идеи, и свои формы. Этого мало: и язык, на котором творит художник, и тот арсенал художественных образов и символов, которым он располагает, и репертуар доступных ему жанров исторически изменяются. Художник может свободно варьировать элементы различных жанров, подвергать их переосмыслению и трансформации, он может следовать определенным традициям или бороться с ними, но он не может не выражать в своем творчестве определенных общественных интересов и идейных устремлений эпохи, не может освободиться от власти той литературной и общекультурной преемственности, которая связывает между собой жизнь людей различных эпох и разных поколений.

Таким образом, литературное произведение отнюдь не обретает впервые социальный характер в процессе своего общественного функционирования, в акте коммуникации писателя и читателя. Оно общественно изначально уже в своем генезисе. Другими словами, не только восприятие искусства и литературы, но и самый акт создания художественного произведения — акт, глубоко социальный по содержанию.

Ибо художественное произведение представляет собой по самой своей природе акт диалога писателя со своим временем, народом и страной, с веками и поколениями. Оно создается для друга или для врага, для союзника или противника с целью убедить или развлечь, заставить любить или ненавидеть, смеяться или плакать. И даже если поэт полемически противопоставляет себя обществу, замыкаясь в «башне из слоновой кости», рассматривая свое творчество как акт самопознания, «самосозерцания» или благоговейной «молитвы», — каждая из этих позиций представляет собой определенный, исторически обусловленный в конечном счете социальный акт, внутренний смысл которого не может быть правильно расшифрован и оценен без учета реального социально-исторического контекста.

Важно учесть и другое: если процесс художественного творчества не может быть изолирован от общества и его истории, то, с другой стороны, восприятие художественного произведения не

является проблемой, допускающей только один — социологический — аспект исследования. Не только читатели разного общественного положения, разного возраста и разных профессий предъявляют к литературе несходные требования. Для изучения восприятия искусства, так же как для изучения художественного творчества, существенны не только социологический, но и психологический, и эстетический, и культурно-исторический аспекты восприятия литературного произведения. Люди более рационального и более эмоционального склада, различного темперамента, читатели, неодинаковые по уровню своего нравственного, эстетического, общекультурного развития, наконец, люди, живущие в разные исторические эпохи, по-разному воспринимают искусство и литературу, извлекают из одного и того же произведения разные уроки, усваивают более полно и органично одни и менее полно и органично другие стороны его идейного и художественного содержания. Отсюда следует, что изучение читательского восприятия — область столь же широкая и многоаспектная, что и область самого художественного творчества. Социологический аспект изучения читателя — крайне важный и все же лишь один из многих аспектов изучения проблемы «писатель — читатель». Тем более он ни в какой степени не покрывает исследования проблемы исторической функции литературы, так как литература воздействует не только на сознание широкой читательской публики, но и на всю совокупность духовной жизни общества, на другие виды искусства, философию, мораль, различные области общественных и естественных наук — и даже непосредственно на социально-экономическую и политическую его жизнь. Более того, только широкий и гибкий подход к изучению вопроса о разностороннем воздействии литературы на всю совокупную духовную и материальную жизнь общества, а не традиционная трактовка проблемы «писатель — читатель» на основе одного лишь анкетного изучения вкусов и профессионально и социально неоднородных читательских групп способен дать действительно полный, исчерпывающий и всесторонний ответ на вопрос об общественно-исторической функции литературы, ответ, удовлетворяющий требованиям и истории литературы, и социальной науки.²⁷

Тем, кто хотел бы ограничить социологические аспекты литературоведения изучением ее «потребления», следует напомнить, что именно производство, а не потребление является, по учению К. Маркса, определяющим началом всего процесса общественной жизни в целом. Не эстетические вкусы и потребности читателя как некая исходная, «готовая», внеисторическая данность определяют структуру искусства и литературы, их содержание и формы. Наоборот, общественный труд, искусство и литература активно формируют в своем развитии эстетические вкусы и представления читателя. Они порождают, шлифуют и утончают их, превращают руку, «нечеловеческий» глаз, «грубое, неразвитое ухо» и все другие органы чувств человека в высокоразвитые, подлинно обществен-

ные орудия и органы художественного творчества и эстетического восприятия.²⁸

Разумеется, производство, распределение, обмен и потребление не идентичны. Но они «образуют собой части единого целого, различия внутри единства». Причем «производство господствует как над самим собой, если его брать в противопоставлении к другим моментам, так и над этими другими моментами. С него каждый раз процесс начинается снова».²⁹ «...Не только предмет потребления, но также и способ потребления создается производством, не только объективно, но и субъективно. Производство, таким образом, создает потребителя».³⁰

Современное буржуазное общество создает литературу для меньшинства, для «избранных», для элиты. И оно же одурманивает и оглуляет широкие массы, порождая у них потребность в различного рода «заменителях» или подчиняя их вкусы раз навсегда установленному мертвому стереотипу. «Покупатель, пришедший в книжную лавку за детективом, — верно замечает о типе детектива, соответствующем стандартам современной буржуазной „массовой культуры“ и его читателе исследователь, — требует от него и от предлагаемого ему в качестве товара автора отнюдь не оригинальных, поражающих своей новизной образов: он хочет получить схему, к которой привык. Он заранее знает, как будет развиваться действие в романе, и все же хочет именно такого развития».³¹

С другой стороны, в истории общества не раз возникали и возникают и случаи другого рода: социально здоровые интересы и вкусы демократического, народного и пролетарского читателя не раз приходили и приходят в столкновение с нравственно-эстетическими нормами и стандартами искусственно обескровленной «герметической» дворянской или буржуазной литературы «для немногих».

Кругозор писателя и читателя, их способность оценивать верно те или другие стороны реальности, уровень их восприятия, их общественного, классового и национального самосознания, не говоря уже об их художественной культуре, степени развития художественного понимания и вкуса, как в различные времена, так и в одну и ту же эпоху неодинаковы. Наоборот, все эти параметры могут быть бесконечно далеки друг от друга. И то же самое, как очевидно для всякого, относится не только к проблеме взаимоотношения читателя и писателя, но и к проблеме взаимоотношения эстетических потребностей и вкусов различных по жизни и мировоззрению «потребителей» художественной литературы, т. е. различных разрядов читающей публики, различных классов, социальных прослоек, профессиональных групп.

И все же истиной остается то, что в любых социальных условиях писатель и читатель живут в одном общем мире. Их беспокоят и внимание их привлекают в конечном счете закономерно одни и те же «болевые» точки, одни и те же объективные вопросы обще-

ственного бытия, хотя и выступающие в их сознании зачастую в весьма несходных, социально и индивидуально различных формах. В этом конечная причина того, что величайшие классические произведения разных эпох и народов, лучшие произведения современной (в том числе советской) литературы становятся постепенно все более широко доступными и общепонятными, обретают мировую, подлинно общечеловеческую ценность.

Современные буржуазные социологи литературы типа Эскарпи или Фюгена ставят своей задачей с исчерпывающей точностью раскрыть и описать структуру сложившихся в наши дни в капиталистическом мире стереотипов массового сознания для того, чтобы максимально приспособить организацию капиталистической книжной индустрии к задаче создания произведений, идеально отвечающих этим стереотипам, а вместе с тем приблизить организацию книготорговли, библиотек и т. д. к наилучшему способу удовлетворения потребностей и вкусов каждого из разрядов обезличенного, массового читателя, которые порождает современное «общество потребления». Задача советской социологии культуры — в другом. Она обязана, изучая читателя, рассматривать его психологию и вкусы не как некую неразложимую психологическую данность, к которой должна слепо приспособляться литература, но подвергнуть их более глубокому классовому и социальному анализу. Ибо уровень вкусов и потребностей читателя может опережать литературу, и отставать от нее, точно так же как писатель может в одном случае опережать читателя, развивать его, вести его за собой, а в другом случае — плестись у него в хвосте, угрожать его неразвитым или слабо развитым, а то и общественно отрицательным, вредным нравственным и эстетическим вкусам. Задача социологии культуры в условиях советского общества — не ограничиваться констатацией или статистической фиксацией существующего положения вещей в области конъюнктуры книжного рынка, постановки дела издания и распространения книги, вкусов различных групп и категорий читателей и т. д., но и дать трезвый социальный анализ здорового и больного в деле «производства», «распределения» и «потребления» книги, умение опереться на здоровые потенции и литературы, и читателя с целью установления между ними того постоянного, живого, творческого диалога и духовного взаимодействия, которые являются необходимым условием развития искусства социалистического мира, законом органической, естественной жизни и нормального функционирования литературы.

ИЗ ИСТОРИИ РАЗВИТИЯ ЛИТЕРАТУРНО-СОЦИОЛОГИЧЕСКИХ ИДЕЙ

1

Термин «эстетика» возник в XVIII в. Его создатель немецкий философ школы Лейбница Александр Баумгартен назвал так науку о чувственном познании. Последнее он стремился отграничить от познания логического, интеллектуального. Однако позднее, когда философия искусства в результате роста дифференциации научного знания превратилась в особую, самостоятельную дисциплину, для обозначения ее стали пользоваться термином, предложенным Баумгартеном: за ней закрепилось название эстетики.

Из этого никак не следует, что эстетика как наука родилась в XVIII в. Уже в древности — задолго до возникновения термина «эстетика» — мы встречаемся с фигурами таких выдающихся мыслителей, специально занимавшихся вопросами философии красоты и искусства, как Платон и Аристотель. И ни один серьезный историк эстетики ни в XIX в., ни в наше время не начинает изложения истории эстетики как научной дисциплины с Баумгартена. Более того, эстетика (хотя она так и не называлась) не только имела, как мы знаем, многовековую, славную историю до рождения Баумгартена: творцу того удачного и прижившегося термина, которым она была с его легкой руки окрещена, принадлежит в ней, хотя и важное, но все же сравнительно второстепенное, скромное место.

То же самое с наименьшим правом мы можем сказать о термине «социология» и о месте, занимаемом в ее истории создателем этого термина — знаменитым французским философом-позитивистом XIX в. О. Контом. Многие из современных буржуазных социологов именуют О. Конта создателем научной социологии; другие готовы приписать аналогичную роль Г. Спенсеру (или иным, еще более поздним, ученым-позитивистам конца XIX — начала XX в., в идеях которых они не без основания усматривают истоки своих собственных методов и концепций). В действительности, однако, Конт или Спенсер так же мало могут претендовать на звание основоположников науки об обществе, как Баумгартен на титул основоположника эстетики. К философско-теоретическому анализу проблем общественной жизни научная мысль обратилась еще в глубокой древности, задолго до Конта, а XVIII век — век Просвещения — был колыбелью большинства тех теорий человеческого общества

и тех концепций общественного развития, в кругу которых, усовершенствуя и модифицируя их, вращается почти вся также и современная буржуазная социологическая мысль, несмотря на разработанные ею более совершенный терминологический аппарат, более изощренные технические приемы и методы исследования. Сам О. Конт был, как известно, в молодости учеником одного из наиболее энциклопедических умов конца XVIII—начала XIX в. — Сен-Симона, от которого он заимствовал свои социологические идеи, приспособив их к идеологическим нуждам пореволюционного буржуазного общества. Не только по сравнению с творцами подлинно научной социологии К. Марксом и Ф. Энгельсом, но и по сравнению с такими своими предшественниками в истории научно-общественной мысли, как Руссо, Вико, Сен-Симон, О. Конт может претендовать в истории социологических учений лишь на весьма скромную роль (хотя после того как она приобрела самостоятельность и осознала себя в качестве особой, специализированной научной дисциплины, социология воспользовалась для своего наименования термином, удачно созданным для этого Контом).

Сказанное выше о различии между временем возникновения науки об обществе и — несравненно более поздним — временем рождения термина «социология» всецело относится также и к более частным проблемам истории литературно-социологической мысли. Отвечая на вопрос о времени возникновения элементов научно-социологического подхода к проблемам литературы, современные буржуазные социологи на Западе обычно относят возникновение этих элементов к началу XIX в., рассматривая в качестве основоположников научно-социологической мысли трех французских авторов: пореволюционную либеральную писательницу Ж. де Сталь, ее современника, одного из идеологов Реставрации, реакционного публициста Л. де Бональда и консервативного историка и публициста А. де Токвиля.¹ На деле подобное представление об истоках литературно-социологической мысли — всего лишь историческая легенда, предназначенная для того, чтобы запутать и дезориентировать читателя и благодаря этому искусственно навязать ему в качестве единственного исторически обоснованного и проверенного тот ответ о задачах, предмете и методах литературно-социологических исследований, которого придерживаются наиболее влиятельные представители современной немарксистской социологии литературы.

Даже самое поверхностное знакомство с историей науки об обществе, философии и эстетики неоспоримо свидетельствует о том, что проблема «литература и общество» принадлежит к числу тех важнейших, наиболее исконных и «вечных» проблем, которые при обращении к проблемам литературы всегда стояли в центре литературно-теоретической мысли. Социологическая трактовка вопросов литературы является не сравнительно поздно возникшим, одним из многих разноречивых, противоречащих друг другу по своим методам и результатам направлений в ее истории

(каждое из которых может существовать бок о бок с другим независимо от него), но одной из коренных основ и вместе с тем одним из важнейших результатов всей науки об истории человеческого общества и человеческой духовной культуры.

Вот почему, не претендуя далее на сколько-нибудь исчерпывающую полноту в освещении основных этапов истории литературно-социологической мысли, мы все же считаем необходимым дать ниже характеристику главных моментов в развитии социологического подхода к литературе до XIX в., т. е. до той эпохи, к которой относят начальный этап его формирования представители современной немарксистской науки о литературе на Западе.

2

Хотя проблема «литература и общество» занимала человеческую мысль уже с древнейших времен, на разных этапах общественного развития философия, наука об обществе, теория поэзии подходили к постановке и анализу этой проблемы неодинаково, вычлняя всякий раз, в соответствии с уровнем и потребностями социального развития данной эпохи, из широкого комплекса проблем, относящихся к теме «литература и общество», по преимуществу свой, специфический круг идей и интересов.

Рассматривая в наиболее широких и общих очертаниях процесс исторического формирования философско-социологических идей в науке о литературе, мы можем условно выделить в нем три крупных периода.

Первый из них — это период, когда в философии, эстетике, теории поэзии господствовал взгляд на общество и государство как на близкие, по сути дела тождественные, понятия. Общество рассматривается в этот период наукой как целостный организм, а его политический строй — как внутренняя форма его организации. Дифференциация общества, наличие в нем разных социальных слоев и классов совсем (или почти) не принимается во внимание. Соответственно этому основной вопрос, относящийся к теме «литература и общество», который встает перед философией и эстетикой в это время, — вопрос о роли поэзии (литературы) и других искусств как особых институтов в воспитании наилучших граждан — идеальных членов социального целого. В своей классической форме такой тип подхода к проблеме «поэзия и общество» характерен для античной эстетики, но в измененном виде он продолжает играть господствующую роль вплоть до эпохи Просвещения XVIII в.

В новое время, начиная с эпохи Возрождения, в недрах охарактеризованного преобладающего типа философско-социологической разработки комплекса идей «литература и общество» созревает принципиально иной, второй тип подхода к тем же проблемам, который, однако, лишь крайне медленно, с величайшим

трудом пробивает себе дорогу, а потому достигает полной зрелости лишь в XIX в. Громадная роль в подготовке этого нового подхода к проблеме «литература и общество» принадлежит крупнейшим историческим мыслителям эпохи Просвещения, в особенности Монтескье, Вико и Гердеру. Признавая историческую возможность существования государственных и общественных организмов неодинакового типа и подходя постепенно к идее зависимости не только различных форм государственной организации общества, но и различных типов складывающейся в нем культуры от его социальной структуры и классовой дифференциации, возникшая в XVIII—XIX вв. новая система философско-социологических идей соответственно переносит основное внимание с вопроса об общественно-воспитательной роли искусства на вопросы его социального генезиса. Не процесс «потребления» художественных ценностей публикой и их воздействия на нее, а процесс художественного производства, его различные модификации и их социальная обусловленность — таковы вопросы, исторически закономерно выдвигнувшиеся в этот период на центральное место в социологии, эстетике и науке о литературе. Именно в них наука видит теперь — и не без основания — основной узел всего комплекса литературно-социологических проблем в целом. Это не значит, что вопрос об общественно-воспитательной роли литературы в эту эпоху всецело отходит в тень и снимается с повестки дня, — он продолжает разрабатываться и теперь, причем его разработка в XVIII в. такими великими умами, как Шиллер, а в XIX — как Белинский, Герцен, Чернышевский, Лев Толстой (не говоря уже о Марксе и Энгельсе), составляет новую главу в истории общественно-эстетической мысли. Но главным звеном, от которого зависит, если пользоваться известным выражением Ленина, вся цепь научно-социологических и философских проблем теории литературы в этот период, является все же вопрос о социальной обусловленности литературного развития, т. е. зависимости характера и форм литературного творчества, а также эстетических вкусов и потребностей общества в широком смысле слова от склада и форм общественной жизни.

Новейший, третий, период в истории изучения вопроса о взаимоотношениях общества и литературы — наше время, эпоха социализма, научно-технической революции, широкого интереса к вопросам научного прогнозирования и научного руководства общественным развитием. И в нашу эпоху вопрос о социально-классовой структуре общества и о ее воздействии на литературное «производство» остается решающим, а потому он продолжает сохранять все свое значение для любой серьезной социологии искусства. Именно отрицание решающей роли этого вопроса, его игнорирование или вульгарная, упрощенная интерпретация делают бесплодными большинство популярных течений современной буржуазной социологии литературы и искусства при всей изощренности и даже рафинированности разработанного ее отдельными представителями технического аппарата исследования. Но создан-

ная Марксом и Лениным общая научно-социологическая теория — исторический материализм — позволяет в наше время поставить на научную почву изучение как комплекса вопросов «общество и литература», так и «литература и общество» (рассматривая их оба, в соответствии с учением Маркса, не как два различных замкнутых круга вопросов, а как два взаимосвязанных момента единого процесса рождения, жизни и функционирования литературы в целом и отдельного литературного произведения). Вспыхнувший в настоящее время широкий интерес к проблемам конкретной организации литературного «дела», к дифференцированному анализу воздействия литературы на различные слои читателей, взаимоотношения между их «спросом» и «предложением», к выяснению роли различных общественных инстанций в выработке читательских вкусов и других проблемам, связанным с темой «литература и читатель», придает социологической проблематике XX в. особый характер по сравнению с XIX. По существу речь идет о своеобразном синтезе научных идей и достижений обоих первых периодов, о возможностях разработки в наши дни на высшем уровне, с подлинной научной конкретностью и полнотой, без какой бы то ни было односторонности всего многообразного комплекса проблем, относящегося к теме «литература и общество».

3

Противоположный большинству других авторитетных ученых в СССР и за рубежом ответ на вопрос о путях развития социологической науки в прошлом дает Ю. Н. Давыдов в книге «Искусство как социологический феномен» (1968). Посвящая свою книгу социологическим идеям, содержащимся в эстетике великих мыслителей классической древности — Платона и Аристотеля, Давыдов утверждает, что о «социологической функции искусства» эти и другие античные мыслители «имели гораздо более основательное представление, чем в XVI и XVII, XVIII и — даже! — XIX веке».²

К сожалению, реальная история античной философской и общественной мысли не подтверждает этого парадоксального тезиса. Поэтому, естественно, не удалось его доказать и Ю. Н. Давыдову.

Как уже говорилось, для мыслителей зрелой античности человек, рассматриваемый с общественной точки зрения, был прежде всего, по выражению Аристотеля, *zoon politicon*, т. е. членом полиса, государственного целого. Внутренняя же социальная дифференциация общества и воздействие ее на искусство и литературу мыслителями классической древности, как правило, не учитывалось, так как полными членами общества и государства они признавали лишь свободных людей, но не рабов. К этому следует прибавить, что единственной нормальной, естественной моделью общества греки считали греческое общество, из

сложившейся социальной структуры которого они сознательно или бессознательно исходили также и в своих поисках искомого, идеального государственного устройства (и даже используя для этой цели чужеземные примеси). Вот почему, вопреки мнению Ю. Н. Давыдова, представление античных мыслителей о «социологической функции искусства» было (и не могло не быть!) значительно менее (а не «более») разработанным, чем у людей последующих времен. Ибо научная социология искусства и литература в собственном смысле слова родилась (и могла родиться) лишь в момент, когда родилась идея классовой дифференциации общества, а также идея возможности существования различных, несходных между собой форм не только его политической организации, но и его социальной структуры, — взгляды, которые в античной философии хотя и можно отыскать, но лишь в первичной, зачаточной форме.

Это не значит, что античной эпохе были вообще чужды представления о классах и классовой борьбе. Но идеи такого рода были свойственны скорее ранней, чем поздней античности — Греции эпохи Гераклита, Феогида и Алкея, а не Платона и Аристотеля. И огромным шагом вперед позднейших западноевропейских мыслителей XVII, XVIII и XIX вв. в разработке учения о социологической функции искусства было преодоление платоновско-аристотельского подхода к искусству как к явлению общественно-государственной жизни — вне представления о внутренней, социальной дифференциации общества как решающем, определяющем всякий раз ее специфику факторе.

Определенные «социологические» мотивы были присущи уже наиболее ранним формам античной эстетической мысли. Таково, в частности, приравнение законов трех сфер космоса (природы), идеально устроенного человеческого общества и искусства (в особенности музыки), которое впервые встречается у пифагорейцев и красной нитью проходит через почти всю последующую историю античной философии и эстетики. Догадки о том, что религиозные и эстетические вкусы людей, с одной стороны, обусловлены их человеческой природой, а с другой — различаются в зависимости от их несходных антропологических особенностей, образа жизни, индивидуальных характеров и склонностей, содержатся уже в гомеровском эпосе, а затем многократно высказывались позднейшими мыслителями начиная с Ксенофана. Наконец, у Демокрита мы встречаемся с продиктованным его материализмом стремлением провести грань между происхождением искусства и ремесла, рассматриваемых в их отношении к материальному развитию общества: отсюда — утверждение Демокрита, что музыка (и другие искусства) возникли позже производительного труда, так как их породила не нужда, но роскошь (т. е. избытие, материальный достаток). Тем не менее от всех этих гениальных догадок (как и от позднейших догадок Платона и Аристотеля) предстоял еще долгий путь до осознания принципиального значения вопроса об отноше-

ниях литературы и общества и трезво-аналитического подхода к нему, учитывающего эволюцию обоих.

Как справедливо замечает Давыдов (обобщая взгляды, давно и прочно сложившиеся в марксистской историографии), общественно-политическая философия Платона «была способом решения вполне конкретной общественной проблемы — проблемы спасения афинского полиса, в лоне которого отчетливо выявились тенденции разложения». При этом «учение об эстетическом воспитании оказывается центральным в его проекте идеального государства».³ Разрабатывая в «Государстве» (а позднее вторично, на старости, в «Законах») проект «вечного», идеального государственного устройства, Платон стремился противопоставить социальным тенденциям, которые влекли античный полис к его разложению, утопическую схему — схему такого устойчивого, прочного общественного и государственного устройства, которое могло бы, по мнению великого греческого философа, противостоять натиску центробежных, разрушительных сил и авторитет которого он хотел утвердить на незыблемых основаниях, рассматривая его принципы как выражение вечных, нетленных «идей», лежавших в основе всего сущего. Это и определило специфический характер подхода Платона к вопросам искусства и поэзии там, где он исследует их не с эстетико-гносеологической, а с философско-социологической точки зрения (впрочем, обе эти точки зрения в воззрениях Платона, как мы увидим, тесно связываются друг с другом и постоянно переходят одна в другую).

Основная цель, которую Платон ставит перед всеми общественными институтами; — формирование идеальных членов общества, т. е. в его понимании идеальных граждан. Это полностью относится и к искусству. Отсюда вытекает несходное, как известно, отношение Платона к представителям различных искусств — музыкантам, с одной стороны, и представителям подражательных искусств, в том числе поэтам, — с другой. В то время как первые отрешают граждан от частной жизни и частных интересов и способствуют укреплению общественной дисциплины, вторые, наоборот, вызывают недоверие античного философа-идеалиста, так как уводят, по его мнению, граждан из сферы публичных в сферу «частных» интересов, способствуют торжеству в сознании общества чувственно-материального и личного над скрепляющими общество родовыми устоями, «вечными» идеальными нормами и установлениями, рождают релятивизм и скептицизм.

Ю. И. Давыдов справедливо видит в поэзии Платона попытку философски осмыслить драматическую, кризисную общественную ситуацию, сложившуюся к его времени и глубоко отличную от общественной ситуации гомеровской эпохи. Искусства, в том числе поэзия, выделились для Платона из общественного целого, и даже самое единство их стало для него проблематичным (чего не могло быть во времена, когда они представляли собой синкретическое, хоровое единство). Другими словами, эпоха Платона — эпоха уже

вполне сложившегося разделения не только между умственным и физическим трудом в широком смысле слова, но и между различными отраслями умственного труда. Все это, как и различная оценка Платоном неодинаковых с социальной и профессиональной точки зрения форм общественного труда, отношение между которыми приобретает в его сознании социально-иерархическую окраску (принципиально различная — высокая — оценка роли воина или жреца и противоположная, низкая, оценка труда ремесленника-демиурга; возвышение музыки, утверждающей идеальные нормы и отвержение поэзии как искусства, укрепляющего чувственность и обращающегося к ней), является, как верно констатирует автор, предельно выпуклым отражением социальных противоречий и антагонизмов времени. Однако отражение это *косвенное*: оно становится очевидным для человека современной, более зрелой эпохи, способного прочесть и истолковать мысли Платона в широком историческом контексте марксистской философии. Иное дело — система идей самого греческого философа, ее сознательное содержание. Исторические границы, предписанные его мысли той эпохой, не служили и не могли служить для самого Платона предметом философско-социологического анализа, он молчаливо исходил из них как из наличных, объективно данных предпосылок. Вопрос о том, может ли существовать искусство вне иерархической системы организации общества и вне сложившихся форм организаций труда, поставлен другой эпохой. И в том, что он мог быть ею поставлен, — колоссальный шаг вперед, сделанный европейской мыслью нового времени по сравнению с Платоном.

В своей знаменитой статье о «Поэтике» Аристотеля в переводе Б. И. Ордынского (1854) Н. Г. Чернышевский не без основания сопоставил позицию Платона по отношению к поэзии с позицией Руссо (в частности, в его «Письме к Д'Аламберу о зрелищах»): оба они в своем отношении к искусству исходили прежде всего из интересов общества и оценивали искусство, исходя из представления о его положительном (или отрицательном) влиянии на «нравы». Наоборот, Аристотеля Чернышевский в той же рецензии не без основания сравнивал с Гегелем, ибо величайший мыслитель классической древности не исходил из абстрактного идеала должного (как Руссо и Кант), но считал главной задачей своей философии понять *то, что есть*.

Это принципиальное различие между общим характером философствования Платона и Аристотеля получило свое отражение в различии также и тех социальных мотивов, которые содержатся в их сочинениях об искусстве. Подобно Платону, Аристотель рассматривает искусство как вид профессиональной деятельности, т. е. специфическую область сложившейся в человеческом обществе системы разделения труда, требующую особой одаренности, профессиональной умелости и знаний. Однако в отличие от Платона Аристотель не столько предъявляет к искусству известные отвлеченные требования, вытекающие из критического отношения

к жизни современного полиса (воспринимаемой Платоном под тревожным знаком усиливающегося распада и разложения устоев), сколько стремится осмыслить реальные формы его исторического бытования и функционирования в обществе и исходя из этого определить имманентно присущие ему внутренние законы и нормы. Отсюда несравненно более богатое диалектическое содержание эстетических идей Аристотеля по сравнению с идеями Платона. Хотя в последнем счете он также рассматривает поэзию как «вечный» общественный институт и выводит ее (и другие искусства) из естественной, «природной» людям способности к подражанию, Аристотель в отличие от Платона пытается взглянуть на историю поэзии как на процесс, в ходе которого происходит изменение, развитие и совершенствование ее форм. Так, трагедия исторически развилась из дифирамба (да и вообще четко дифференцировавшимся друг от друга, приобретшим лишь позднее устойчивые, закрепленные традицией признаки видам поэтического и театрального искусства предшествовала слитая с религиозным культом определенных божеств, синкретическая по своему характеру хоровая пляска-песня с элементами театрального действия). Более гибко и дифференцированно, чем Платон, подходит Аристотель и к вопросу об общественной роли искусства. Подражание («мимесис») в широком смысле слова в его понимании является общей чертой не только искусства, но и любой трудовой деятельности: создавая определенные целесообразно организованные вещи для удовлетворения своих потребностей, человек всегда в той или иной мере «подражает» природе, причем подражание это уже самому своему существу связано с познанием, так как предполагает знание, с одной стороны, цели, а с другой — свойств материала. В искусстве же и поэзии подражание предполагает, кроме того, объект подражания, обладающий определенными качествами, а потому также требующий от художника мысли, не говоря уже о том, что само подражание в искусстве — не простой, а сложный акт: оно предполагает умение художника всякий раз разумно и целесообразно построить свое произведение с учетом свойств материала и законов искусства, без чего ни в одном из его родов и видов нельзя достичь прочного и глубокого художественного эффекта.

Платон был склонен рассматривать поэтическое творчество не как сознательную, целесообразную деятельность, а как акт поэтического «наития», в момент которого происходит мгновенное, экстатическое общение вдохновенного творца с миром «вечных» идей. Аристотель придерживается на этот счет иного, скорее противоположного взгляда. Любой читатель, к которому он обращается в своей «Поэтике» или «Риторике», в том числе поэт и оратор, для Аристотеля является членом исторически сложившейся культурной общности, накопившей определенный исторический опыт и традиции. Этот опыт и традиции доступны нашему разумному познанию: опираясь на последнее, мы можем их кри-

тически осмыслить для того, чтобы исходить из этого в своей дальнейшей деятельности. Отсюда — стремление Аристотеля в отличие от Платона критически исследовать не только самый феномен поэзии (или ораторского искусства), но и дать научно-достоверные, развернутые анализ и классификацию их видов и форм и даже их мельчайших клеточек, вплоть до классификации видов метафоры и различного рода риторических фигур. Все это в понимании Аристотеля — достояние общества, результат исторической работы поколений, который составляет важное социальное приобретение цивилизованного человечества.

Более сложно и дифференцированно, чем Платон, Аристотель подходит и к вопросу о роли искусства для общества. Поскольку искусство-подражание связано с познанием, оно является прежде всего познанием для самого художника. Но вместе с тем, изображая не столько сущее, действительно свершившееся и имевшее место, сколько реально возможное, то, чем потенциально чреваты данный характер и ситуация (хотя бы в самой жизни данная возможность не проявилась и даже не возникла самая мысль о ней), поэзия тем самым «философичнее» истории, она освещает для общества данные характеры и ситуации не только в свете реальности, но и в свете их возможного, психологически и исторически мыслимого внутреннего потенциала. И наконец, действие поэтического произведения на публику — и это не противоречит законам искусства — может быть неодинаковым, сложным. В одном случае поэтическое произведение может дать читателю то прямое непосредственное чувство удовольствия, которое доставляет, по Аристотелю, всякое удачное подражание, сопровождаемое радующим человека сознанием побежденной трудности, меткости глаза и мастерства рук художника, победоносно состязающегося с природой. Но есть роды и виды искусства (например, трагедия), к которым представление о подобном прямом, непосредственном удовольствии, доставляемом сходством подражания с оригиналом, неприменимо. Перед мысленным взором зрителя, находящегося в театре, проносится вихрь человеческих страданий, он сам вместе с ее действующими лицами — людьми «лучшими», чем он — переживает страдание и страх, на время приобщившись к величию их страстей и духовно сравнившись с ними, и выходит из театра «оглушенный» этим переживанием. Таковы несходные между собой, различные виды воздействия поэзии на нравы, несводимые к одному знаменателю.

Таковы многообразные зачатки социологических идей, встречающиеся в «Поэтике» Аристотеля. В свете современной науки они представляют громадный интерес — и все же их значение не следует преувеличивать, односторонне противопоставляя их литературно-социологической мысли нового времени, когда развитие этих зачатков привело к возникновению принципов подлинно научной, исторически ориентированной социологии литературы и искусства.

Подлинные зачатки социологического понимания литературы и искусства, вопреки Ю. Н. Давыдову, возникли лишь в XVIII в. — у Ж. Дюбо, Вольтера, Дидро, Лессинга, Вико, Гердера, Сен-Симона, впервые обосновавших тезис об обусловленности исторических форм развития искусства и литературы конкретными историческими особенностями общества и его социальной дифференциацией в каждую эпоху.⁴ Их непосредственными продолжателями были Гете,⁵ Шиллер, г-жа де Сталь, Кант, Гегель, немецкие романтики, во многом продолжавшие начатую ими линию историко-социологического истолкования истории художественного творчества и его форм, хотя у германских мыслителей конца XVIII—начала XIX в. историческое понимание искусства получило объективно-идеалистическую интерпретацию, так как движущим началом развития общества и его форм Гегель и немецкие романтики рассматривали как процесс саморазвития «абсолютного духа», выступающего в качестве фантастического демиурга действительности.

Особый интерес представляют историко-социологические идеи французских мыслителей конца XVIII—начала XIX в.

Уже Ж. де Сталь в книге «О литературе, рассматриваемой в ее отношениях с социальными институтами» (1800) поставила задачу «изучить, каково влияние религии, нравов и законов на литературу и каково влияние литературы на религию, нравы и законы».⁶ Возражая своим критикам, увидевшим в ее книге новую поэтику, Сталь писала в предисловии ко второму изданию работы «О литературе», что в отличие от ее предшественников — Вольтера, Мармонтеля и Лагарпа — целью ее было не написать новую поэтику, но «показать те отношения, которые существуют между литературой и социальными институтами каждого века и каждой страны» — «труд, который еще не был выполнен ни в одной из известных книг».⁷ Однако и в книге самой Сталь эта задача в научном смысле была скорее поставлена, чем решена. Ученица Кондорсе, последовательница идеи просветителей о прогрессе знания как основе общеисторического прогресса, Сталь не сумела сформулировать в своей книге сколько-нибудь оригинальную и отчетливую общую концепцию взаимоотношения литературы и общества, в результате чего книга ее была воспринята современниками скорее как отвечающая программе раннего романтического движения во Франции попытка обоснования превосходства духа новых литератур «севера» над более древними литературами «юга», чем как опыт историко-социологического исследования в собственном смысле слова.

Но не только Ж. де Сталь выступила в своих трудах в качестве горячей поборницы идеи обусловленности развития искусства развитием общества и общественных «нравов». Ту же мысль

защищали, как это может не показаться нам парадоксальным на первый взгляд, такие воинствующие противники идей просветителей XVIII в., как Шатобриан и Г. де Бональд (1754—1840).

В своих «Литературных, политических и философских размышлениях» Бональд выступает как противник идейного движения, связанного с Великой французской революцией XVIII в. Истинная свобода, единственная, доступная человеку, утверждает он, состоит в исполнении обязанностей, установленных для каждого члена общества богом и государством. Всякая иная свобода — химера. Химерой является поэтому и представление о праве писателя на независимость, право, которое в конечном счете представляет собой всего лишь перевод на язык эстетики идеи прав человека, провозглашенной революционными декларациями 1789 и 1793 гг.

«Революции отнесли истинный смысл слова независимость к человеку..., — пишет он, — ибо революции — всего лишь усилия некоторых людей, которые ложно выдают свою собственную свободу за независимость, подавить свободу других... Декларация независимости писателя слишком напоминает декларацию прав человека. Оба эти выражения одинаково двусмысленны».⁸ «С помощью лозунга независимости от авторитета папы писатели XV века совершили революцию внутри церковного общества; сегодня же писатели вызвали революцию в государстве, добываясь независимости от политических установлений, объявляя всякую власть узурпацией и всякую зависимость рабством».⁹

«Слово независимость, употребляемое нами без ограничений, — пишет далее Бональд, — имеет смысл лишь в том случае, когда мы относим его к обществу, обязанному своим существованием самому себе и своим внутренним силам. Примененный же к любому другому предмету термин независимость может быть понят лишь в относительном смысле... Причина этого ясна: все в обществе зависит от законов общества, должно от них зависеть; независимым может быть названо лишь само общество (если отвлечься от его зависимости от творца всех вещей и высшего законодателя любых обществ)».¹⁰ «Независимость и свобода ни в коей мере не являются синонимами».¹¹

Борьба с идеей политической независимости писателя, в которой он видит отражение лозунгов Великой французской революции, приводит Бональда к провозглашению тезиса, что литература не может рассматриваться как нечто свободное и независимое. Ибо она является интегральной частью общественной жизни. Писатели не имеют поэтому права диктовать обществу свои законы: общество и государство, имеющие божественное происхождение, выше литературы. Литератор — не независимый член свободного общественного целого; его обязанность — служить обществу, согласно евангельскому закону. Независимый писатель — такая же фикция, как солдат, «независимый» от военачальника и воинской дисциплины.¹²

Отсюда — важнейшее принципиальное утверждение Бональда, идущее вразрез с популярными представлениями XVIII в.: не столько литература и театр влияют на нравы общества, сколько наоборот — общество, которое является первичным по отношению к ним, обуславливает направление развития, особенности содержания и формы литературы и театра, которые выражают чувства людей определенной эпохи, изображают такие действия и картины, которые реально существуют в самой жизни, хотя в искусстве реальные жизненные мотивы и ситуации могут выступать в более концентрированной, выпуклой, идеализированной форме.

«Поэзия, как и живопись, — подражательное искусство, *ut pictura poësis*, и выражает ли она чувства, воспекает деяния или рисует картины, — она может воспевать, выражать и описывать лишь то, что существует в действительности либо в одном предмете, либо разделенное в нескольких.

Предмет драматической поэзии — нравы, т. е. мысли и действия людей в обществе. Нравы существуют с тех пор, как существуют люди, они существовали, следовательно, задолго до того, как возникла драматическая поэзия, так же, как чувства до лирики и картины или явления природы до описательной поэзии. Последняя украшает материальный мир, драматическая же поэзия украшает нравственный мир и раздвигает его границы, сообщая добродетели героическое величие и наделяя даже самый порок благородством и величием».¹³

Это общее положение Бональд иллюстрирует на примере французской классической трагедии XVII—XVIII вв., показывая, что каждый из трех ее этапов, украшенный именами Корнеля, Расина и Вольтера, представляет собой зеркало соответствующего этапа развития французского общества, верное отражение воодушевлявших его чувств, его истории и нравов. То же самое Бональд относит к истории новоевропейской комедии и романа. Не только «лицо» литературы и театра каждой эпохи, его неповторимые черты, но и уровень развития художественного вкуса, а также различных литературных родов и жанров, в частности драматического искусства, в различных странах теснейшим образом связаны — по Бональду — с уровнем развития и особенностями их общественного и государственного устройства, их бытом и нравами.

Еще в конце XIX в. противники марксизма выдвинули вздорную идею о том, что ряд положений своего исторического учения Маркс заимствовал... у реакционных публицистов эпохи Реставрации, к числу которых относится Бональд. Энгельс тогда же показал вздорность этого утверждения.¹⁴ Взгляды Бональда интересны в другом отношении: они красноречиво свидетельствуют о том, что уже в начале XIX в. умные романтики-реакционеры хорошо понимали, что после блестящих эстетических сочинений просветителей XVIII в., в особенности Вико и Гердера, внеисторическое и внесоциальное понимание искусства было настолько явно

дискредитировано, что бороться с наследием просветителей можно было только, пользуясь их же оружием.

Для истории дальнейшего развития идеи социальной обусловленности литературы в эпоху, предшествовавшую возникновению марксизма, весьма значительный интерес представляют суждения французского историка А. де Токвиля (1805—1859) в его известной книге «О демократии в Америке» (1835), вызвавшей в России пристальное внимание А. С. Пушкина.

«То, что было принято называть народом в самых демократических республиках древнего мира, — пишет Токвиль, — не имеет ничего общего с тем, что называем народом мы. В Афинах все граждане принимали участие в общественных делах; но там было всего двадцать тысяч граждан на более чем триста пятьдесят тысяч жителей; остальные были рабами и выполняли большую часть тех функций, которые в наши дни выполняют народ и даже средние классы.

Афины со своим всеобщим правом были всего лишь аристократической республикой, где все благородные имели одинаковые государственные права.

В этом же свете следует рассматривать борьбу патрициев и плебеев в Риме...»¹⁵

И далее, развивая взгляды Монтескье, Токвиль замечает об аристократии: «Представим себе аристократическую нацию, которая заботится об успехах литературы; у такой нации управление интеллектуальной деятельностью, как и государственными делами, осуществляется господствующим классом. Литературная, как и политическая жизнь почти полностью сконцентрирована в этом классе или в тех, которые стоят к нему ближе других. Этого достаточно, чтобы иметь в руках ключ ко всему остальному.

Там, где лишь небольшое число и притом одних и тех же людей занимается в одно и то же время одними и теми же предметами, они легко приходят к согласию и сообща устанавливают известную сумму важнейших правил, которыми все они обязаны руководствоваться. Если предметом их внимания становится литература, то они вскоре подчинят духовную деятельность нескольким точно сформулированным законам, требующим неукоснительного соблюдения.

Если положение этих людей в обществе является наследственным, они естественно будут склонны не только устанавливать для себя определенное число точно зафиксированных правил, но и следовать тем, которые были созданы их предками; их законодательство будет одновременно суровым и основанным на традиции...»¹⁶

С положением литературы в аристократическом обществе, где она остается деятельностью «избранных», связаны, по Токвилю, не только общее эстетическое своеобразие ее здесь, но и слабые ее черты.

«Рано или поздно члены литературно-образованного класса,

которые постоянно всецело замкнуты в своей среде и живут лишь для нее, потеряют из поля зрения весь остальной мир, в результате чего они впадут в изысканность и фальшивость; они станут считать своей единственной задачей подчинение мелочным литературным правилам, которые незаметно уведут их от здравого смысла и, в конце концов, приведут к ненатуральности.

Из-за желания говорить иначе, чем простой народ, они впадут в аристократический жаргон, не менее удаленный от действительно хорошего языка, чем простонародные диалекты.

Таковы подводные камни литературы в аристократиях.

Любая аристократия, которая полностью изолирует себя от народа, становится бесплодной. Это относится к области литературы, равно как к области политики».¹⁷

Аристократическая или демократическая структура общественного организма оказывает, по Токвилю, прямое влияние не только на содержание, но и на формы литературного творчества, складывающиеся в каждом из них, в том числе — на господствующий литературный язык.

«В аристократиях язык будет естественно находиться в том же покое, в каком пребывает все остальное. Не создают новых слов, потому что мало делают новых вещей, а если их и делают, стараются их обозначать уже известными словами, смысл которых установлен традицией...

Напротив, постоянное движение, которое царит в недрах демократии, ведет к тому, что лицо языка, как и лицо общества, постоянно обновляется. Посреди этого всеобщего возбуждения и соревнования всех умов возникает множество новых идей; прежние идеи исчезают или возникают в новом облике и с новыми нюансами...»¹⁸

И далее Токвиль замечает: «Не следует ждать, что у демократических народов поэзия будет оплодотворяться преданиями, питаться традициями и древними воспоминаниями, что она будет стремиться вновь населить вселенную теми сверхъестественными существами, в которые более не верят ни читатель, ни поэт, или создавать холодные олицетворения тех добродетелей и пороков, которые каждый может видеть в их реальном облике. Все эти источники поэзии иссякли, но ей остается человек, и этого ей довольно. Человеческие судьбы, человек, поднятый над своим временем и страной и поставленный лицом к лицу с природой и богом, со своими страстями, своими сомнениями, своим незнакомым прошлым эпохам, процветанием и неслыханными бедствиями, становятся у этих народов главным и едва ли не исключительным объектом поэзии; в этом нетрудно убедиться, если окинуть взглядом все, что написали великие поэты, явившиеся после того, как мир окончательно начал склоняться к демократии.

Целью писателей, которые в наши дни столь превосходно воспроизвели черты Чайльда Гарольда, Рене и Жоселена, не было поведать нам о поступках одного человека; они хотели осветить

нам, представив в увеличенном виде, некоторые из еще темных сторон человеческого сердца.

Таковы поэмы демократии.

Равенство не разрушает, таким образом, все объекты поэзии; оно уменьшает их число, но делает их более обширными». ¹⁹

Впрочем, Токвиль достаточно отчетливо сознает и главные пороки буржуазной культуры: «...общая посредственность состояний, отсутствие избытка, желание всех пользоваться достатком и постоянные усилия, которые каждый совершает, чтобы его достичь, ведут к тому, что в сердце человека вкус к полезному одерживает верх над любовью к прекрасному. Демократические нации, у которых господствует всеобщий обмен веществ, предпочитают искусства, служащие жизненному удобству, тем, цель которых — ее украшение; они, как правило, предпочитают полезное прекрасному и хотят, чтобы прекрасное было полезным». ²⁰

Несколько особое место в истории развития буржуазной художественно-социологической мысли конца XIX в. занимает Ж. М. Гюйо (1854—1888) — автор известной книги «Искусство с социологической точки зрения» (1889).

В понимании задач социологии искусства Гюйо резко разошелся с Токвилем, Тэнном и предшественниками господствовавшего в его время в буржуазной науке позитивистского направления. Главная задача социологии, и в частности социологии искусства, по Гюйо, — не анализ сложившегося механизма общественной жизни, а следовательно, и не конкретно-историческое объяснение особенностей художественного творчества разных эпох, но освещение тех потенциальных положительных возможностей, которые по самой их природе присущи сфере эстетических эмоций и художественного творчества как ничем незаменимым важным явлениям социального бытия.

Гюйо верно ощущал основную слабость буржуазной социологии своего времени, которая состояла в том, что ее представители сводили свои задачи к одному лишь причинному объяснению социальных явлений, сопровождаемому отказом от участия в борьбе за активное действительное изменение жизни. Но так же, как Н. К. Михайловского и других представителей русской народнической «субъективной» социологии, критика объективизма буржуазной науки вела его к утверждению отвлеченных «вечных», вневременных идеалов человеческой гармонии и солидарности, которые он стремился противопоставить реальной картине жизни буржуазного общества и декадентскому искусству своей эпохи.

Это определило основную особенность социологической концепции Гюйо, ядром которой служит учение об искусстве как об орудии утверждения и воспитания чувства социальной общности людей. Уже элементарные эстетические эмоции как таковые имеют, согласно Гюйо, социальный характер: они отрешают отдельного человека от его личности, устанавливают связь между ним и внешним миром, приучают его чувствовать и понимать

красоту окружающей реальности, устанавливают чувство солидарности и общность интересов между людьми. В еще большей мере это относится к искусству, в том числе — поэзии. Они отнюдь не сводятся к простому упражнению или игре психических способностей, как полагал Спенсер, но являются важнейшим средством выражения и утверждения общественной природы человека и выработанных им социальных идеалов: «...искусство, — писал Гюйо, — есть распространение общности, путем чувства, на все существа природы и даже на существа, которые полагаются преступающими границу природы или, наконец, на фиктивные существа, созданные человеческим воображением... Художественная эмоция по существу своей общности; в результате она имеет целью расширить индивидуальную жизнь, заставить ее слиться с более широкой и универсальной жизнью. Самая высокая задача искусства — производить эстетическую эмоцию социального характера».²¹

В подобном понимании задач социологии искусства — причина особой симпатии к Ж. Гюйо Н. К. Михайловского и других представителей «субъективной» народнической социологии конца XIX в. в России.

Размышления над проблемой «литература и общество» имеют в истории русской культуры и литературы и свою богатую и долгую традицию. Они начались еще в XVIII в. в связи с разработкой идеи воспитательного влияния литературы на общество. На следующих же этапах развития русской философии, эстетики, литературной критики предмет все более углубленного внимания и интереса для них становится вопрос не только о воздействии литературы на общество, но и общества на литературу.

Даже если не останавливаться на характеристике взглядов на взаимоотношение литературы и общества таких деятелей русской литературы конца XVIII и начала XIX в., как А. Н. Радищев, Н. М. Карамзин, В. А. Жуковский, писатели-декабристы, невозможно не отметить ту роль, которую историко-социологические идеи и проблемы имели уже для Пушкина, критические статьи и заметки которого поистине исключительное явление в истории не только русской, но и мировой критической литературы.

Уже в ранних своих заметках о литературе и театре Пушкин активно размышлял над вопросом о причинах, замедливших в XVIII—начале XIX в. развитие русской литературы. И тогда же он выдвинул тезис о тесной и непосредственной зависимости ее уровня от уровня развития публики. «Публика образует драматические таланты, — читаем мы в «Моих замечаниях об русском театре» (1820). — Что такое наша публика?» (XI, 9).²² Через

четыре года в незаконченной наброске статьи о причинах, замедливших ход нашей словесности, поэт вновь возвращается к этому же вопросу (XI, 21).

Литература нуждается, с точки зрения уже раннего Пушкина, для своего развития в определенных общественно-исторических предпосылках. Одной из них является наличие образованной, интересующейся искусством публики, другой — определенная степень выработанности «общественного языка, который (в особенности язык современной прозы) требует сравнительно высокой ступени развития общей «учёности, политики и философии» (XI, 32, 34). Но, кроме того, самый дух и направление поэтического творчества всякий раз обусловлены национальным характером и пристрастиями, общественными вкусами и нравами. Так, мавры внушили европейской поэзии средних веков «исступление и нежность любви, приверженность к чудесному и роскошное красноречие востока; рыцари сообщили свою набожность и простодушие, свои понятия о героизме и вольность походных нравов Годфреда и Ричарда» (XI, 37). «Кто отклонил французскую поэзию от образцов классической древности? Кто напудрил и нарумянил Мельпомену Расина и даже строгую музу старого Корнеля? Придворные Людовика XIV. Что навело холодный лоск вежливости и остроумия на все произведения писателей 18-го столетия? Общество Mes du Defand, Boufflers, d'Erinau, очень милых и образованных женщин. Но Мильтон и Данте писали не для *благосклонной улыбки прекрасного пола*» (XI, 33).

В наиболее завершенном и развитом виде историко-социологическая концепция Пушкина применительно к вопросам литературы и театра выражена в знаменитой статье «О народной драме и драме „Марфа Посадница“» (1830). Поэт набросал здесь с присущим ему лаконизмом и сжатостью целый историко-социологический очерк развития драматической поэзии: «Драма родилась на площади и составила увеселение народное» (XI, 178). Позднее, под влиянием социальной эволюции поэзии, она «оставила площадь и перенеслася в чертоги по требованию образованного, избранного общества. Поэты переселились ко двору... Драма оставила язык общепонятный и приняла наречие модное, избранное, утонченное. Отселе важная разница между трагедией народной, Шекспировой и драмой придворной, Расиновой. Творец трагедии народной был образованнее своих зрителей, он это знал, давал им свои свободные произведения с уверенностью своей возвышенности и признанием публики, беспрекословно чувствуемым. При дворе, наоборот, поэт чувствовал себя ниже своей публики. Зрители были образованнее его, по крайней мере, так думали и он и они. Он не предавался вольно и смело своим вымыслам. Он старался угадывать требования утонченного вкуса людей, чуждых ему по состоянию... Отселе робкая чопорность, смешная надутость, вошедшая в пословицу» (XI, 178—179). Признавая вытекающее из свободы и демократизма «народной

трагедии» ее огромное преимущество над «придворной драмой», Пушкин в то же время далек от отрицания культурного и эстетического значения последней. Он смотрит на историческую эволюцию театра с подлинно диалектической точки зрения, признавая «выгоды и невыгоды» (XI, 179) той и другой системы трагедии и рассматривая их обе как неотъемлемое достояние человеческой культуры, важные художественные ценности для настоящего и будущего: «Со всем тем, Кальдерон, Шекспир и Расин стоят на высоте недосыгаемой — и их произведения составляют вечный предмет наших изучений и восторгов» (XI, 177).

Итак, уже Пушкин в своих критических и историко-литературных статьях широко развил мысль о неизбежной зависимости развития литературы, ее конкретно-исторического облика в каждую эпоху от характера социальной жизни, а также от уровня развития, от социальных симпатий, настроений и вкусов читающей публики. Дальнейшее развитие этот круг идей получил у Гоголя. В самой внутренней форме художественного произведения, в строе сюжета Гоголь гениально увидел сгусток реальной общественной жизни, форму ее художественного отображения и типизации. Аналогичной была позиция Белинского.

Уже в статье «О русской повести и повестях Гоголя» (1835) Белинский отчетливо сформулировал мысль о том, что литература современного мира не может не быть принципиально отличной по содержанию и формам от литературы классической древности, так как реальные законы его общественной жизни, характерные для современной формы мировоззрения иные, чем в древнем мире. В Древней Греции отдельный человек «еще не сознал своей индивидуальности», «его я исчезало в я его народа». Поэтому центральным героем литературы здесь был представитель общенародной жизни — «царь, полубог, герой». Точно так же реальные «законы природы» выступали в общественном мировоззрении в оболочке мифологических представлений. Это определило не только содержание, но и специфический характер жанров древней литературы — от гимна и дифирамба до эпопеи и трагедии (I, 262—263).²³ В современном обществе дело обстоит иначе. Человек осознал здесь свое я, а его воззрения на природу и общество исторически закономерно освободились от мифологической оболочки. Отсюда — тяготение литературы к трезво-аналитическому изображению всей полноты явлений реальной действительности — «не идеала жизни, но самой жизни» (I, 267), а также выдвижение в ней на первый план новых повествовательных жанров, наиболее приспособленных для изображения картины частной жизни в ее сложном взаимодействии с жизнью общественной — романа и повести (находившихся в прошлом на периферии литературного развития).

Обоснованный Белинским в статье «О русской повести» тезис о том, что общее направление, характер и формы литературного развития каждой крупной исторической эпохи обусловлены харак-

тером и структурой соответствующей ей ступени исторической жизни остался навсегда одной из основополагающих идей его эстетики и критики. Но в эпоху написания статьи «О русской повести» Белинский еще недостаточно конкретно и определенно представлял себе, какие силы формируют лицо общественной жизни каждой эпохи. Сопоставляя древний мир и современность, Белинский выделял здесь в качестве двух главных признаков, определяющих различие между ними, во-первых, различную в каждом случае степень развития личности и вытекающее отсюда несходное взаимоотношение между нею и общественным целым, а с другой — различие господствующих форм мировоззрения (в первом случае — мифологизирующего, а во втором — чуждого мифологическому преобразению действительности). Проблема же различия социально-иерархической, классовой дифференциации античного и современного критику общества в этой статье еще не выделяется и не подчеркивается. В дальнейшем идейное развитие Белинского вело его ко все более конкретному и глубокому аналитическому углублению в структуру современного общества с характерной для последнего социальной, классовой дифференциацией.

В статье «Русская литература в 1840 году» (1841) Белинский возвращается к анализу круга вопросов, поднятых им впервые в его первой большой статье — «Литературных мечтаниях». «Литература, — читаем мы здесь, — есть сознание народа: в ней, как в зеркале, отражается его дух и жизнь; в ней, как в факте, видно назначение народа, место, занимаемое им в великом семействе человеческого рода, момент всемирно-исторического развития человеческого духа, который он выражает своим существованием» (IV, 418).

Определяя литературу как «сознание народа», Белинский в то же время вносит в 1840 г. в свой анализ взаимоотношений литературы и общества по сравнению с более ранними статьями новый важный момент. Литература, как подчеркивает теперь Белинский, имеет публичный характер, она обращена к публике как к своей аудитории. «Литература не может существовать без публики, как и публика без литературы» (IV, 426). Лишь там, где есть публика, слова «литератор» и «критик» имеют определенное значение (IV, 429). «Публика есть высшее судилище, высший трибунал для литературы» (IV, 427). Там же, где нет публики со своими интересами, вкусами и требованиями, где она еще исторически не сложилась, нет и литературы в собственном смысле слова.

Отсюда — разделительная черта, которую Белинский в статье «Русская литература в 1840 г.» проводит между двумя близкими и в то же время стадияльно различными, в его понимании, явлениями — «литературой» и «словесностью». Как указывает Белинский, понятия «словесность» и «литература» не тождественны. Это два термина, характеризующих различные ступени развития

одного и того же явления, две преемственно связанные и в то же время диалектически противоположные его стадии. «Словесность» — это литература в обстановке, где еще не возникла публичная общественная жизнь или же где последняя, по тем или другим историческим причинам, не может свободно развиваться. Наоборот, литература — это институт, обращенный к социальной жизни, к публике и не могущий существовать без них. «Словесность есть клад, зарытый в земле и немногими знаемый; литература есть общее достояние. Занятие словесностью есть род элевзинских таинств; — литературу — открытое дело, имеющее прямое и определенное значение. ... Арена словесности — келья монаха, кабинет мудреца, зала пиршеств, темный лес, зеленые дубравы и широкие поля; оттуда выходили все произведения ее — хроники, летописи, легенды, песни, сказки и пр. Арена литературы имеет определенное место: это род сцены, на которой разыгрывается драма перед лицом многочисленного собрания, изъясляющего рукоплесканиями и кликами участие свое и восторг ... Отдельность, изолированность и сепаратность произведений ума — характеристическая принадлежность словесности; общность — взаимная связь, зависимость и соотносительность — характеристическая принадлежность литературы» (IV, 417—418). Отказываясь по-прежнему признать органичность развития допушкинской русской литературы, доказывая, что «только с Пушкина начинается русская литература», до Пушкина же «вместо ее была словесность» (IV, 424, 426), Белинский связывает это с тем, что лишь в 1830—1840-е г. в России начала создаваться публика, обладающая «внутренними, духовными интересами». «Литература должна быть выражением жизни общества, и общество ей, а не она обществу дает жизнь...»; «Где нет внутренних, духовных интересов, внутренней, сокровенной игры и переливов жизни, где все поглощено внешнею, материальною жизнью, — там нет почвы для литературы, нет соков для питания...» (IV, 434—435).

Теоретические тезисы статьи «Русская литература в 1840 г.» получили дальнейшее развитие в статье «Общее значение слова литература» — введении к задуманной Белинским в 1842—1844 гг. «Критической истории русской литературы»: «Литература есть последнее и высшее выражение мысли народа, проявляющейся в слове. Органическая последовательность в развитии — вот что составляет характер литературы, и вот чем отличается литература от словесности и письменности ... Период литературы у всех новейших народов начинается собственно с эпохи изобретения книгопечатания... До изобретения книгопечатания словесность Европы носит на себе характер письменности, то есть разъединенности и случайности ... В области словесности нет знаменитых имен, потому что автор словесности — всегда народ... В литературе личность вступает в полное право свое, и литературные эпохи всегда означаются именами лиц ... Литература всегда опирается

на публичность, получает свое утверждение от общественного мнения. Она существует не при свете только уединенной лампы отшельника или гонимого ученого, но при свете солнца, открыто и явно. Она поддерживается не вниманием только небольшого круга посвященных, составляющих род тайного общества, или избранных любителей, но вниманием всего народа, по крайней мере, в лице его образованных классов. Литература есть достояние всего общества, которое чрез нее обратно получает себе, в сознательной или изящной форме, все то, чему источником было его же собственное непосредственное бытие. Общество находит в литературе свою действительную жизнь, возведенную в идеал, приведенную в сознание. Поэтому в моментах развития литературы, обыкновенно называемых литературными эпохами и периодами, отражаются моменты исторического развития народа, — и в таком случае литература точно так же объясняет собою политическую историю народа, как и история — литературу. Так, история Франции XVIII века вся заключается преимущественно в ее литературе этого времени» (IX, 623—626). «Словесность лишена арены ... Литература имеет определенную арену в книге, журнале, театре, трибуне; она сама есть род сцены, на которой разыгрывается драма перед лицом многочисленного собрания, изъявляющего рукоплесканиями и кликами свое участие и восторг» (V, 637).

С блестящим образцом применения историко-социологических идей к вопросам теории и истории поэзии мы встречаемся уже в ранней статье Н. Г. Чернышевского о «Песнях разных народов» в переводе Н. В. Берга (1854).

Анализируя здесь пути исторического развития поэзии, Чернышевский стремится показать, что на всем протяжении истории человеческого общества развитие ее определялось социальной структурой общества в различные эпохи. Это относится и к народной поэзии, к основным чертам, характерным для нее на разных ступенях общественного развития, и к общим ее историческим судьбам.

Издатель рецензируемого Чернышевским собрания народных песен Н. В. Берг, близкий по своим воззрениям к славянофилам, в предисловии к сборнику ограничился простой констатацией того факта, что у всех народов, как правило, «движение цивилизации уничтожало» народную песню. Не пытаясь дать сколько-нибудь конкретный ответ на вопрос о социально-исторических истоках этого общего закона истории, Берг принимал его как фатальное проявление общей исторической необходимости: «Являясь у народа младенчеству, но чуткого к своему слову, песня впоследствии заменялась произведениями отдельных лиц» (II, 295).²⁴

В противоположность Бергу Чернышевский в своей статье отвергает взгляд на историческое развитие поэзии как на проявление некоей отвлеченной необходимости, не зависящей от кон-

кретных условий и путей развития социально-исторической жизни, определяющих положение и судьбы отдельных ее участников. Возникновение народной поэзии, ее высший расцвет и самый ее характер Чернышевский стремится объяснить особенностями той конкретной ступени общественного развития, на которой она сложилась. Эта ступень — ступень «патриархального быта», когда в обществе еще не существовало сколько-нибудь значительных классовых различий «при всеобщей самостоятельности и участии в национальных делах» (II, 296). «...Народная поэзия возникает при отсутствии резких различий в умственной жизни народа и теснейшим образом связана с патриархальным бытом». «При выходе из этого быта, при самом начале цивилизации» «высшие классы» отделяются от «других» — «народ распадается на различные подразделения, из которых каждое отличается от остальных степенью образованности, образом жизни и т. д. Это — первое явление в истории народного развития. Им разрушаются все условия существования общенародной поэзии» (II, 296—297).

Итак, общенародная поэзия, по Чернышевскому, — продукт развития патриархального доклассового общества. В дальнейшем развитии общества в нем исторически неизбежно возникают высшие и низшие классы, различные по своим «привычкам», «понятиям и образу жизни». Отсюда неизбежность перехода от первоначальной, «общенародной» поэзии к поэзии классовой. «...Как и все на земле, развитие цивилизации сопровождается не одними выгодами. Как первые лучи солнца озаряют только вершины гор и проходит долгое время, пока они достигнут низменных долин, так и цивилизацию проникают одни только могущественнейшие высшие члены общества. Большинство остается в прежнем быте. Мало того время и силы его все более поглощаются чисто физическим трудом. Все условия поэтической настроенности исчезают; нет и содержания для народной поэзии с тех пор, как масса народа перестала быть живою и сознательною участницею национальных предприятий. Народная поэзия увядает и гибнет» (II, 297).

Глубоко сознавая трагические стороны классовой цивилизации не только для общих судеб человеческой культуры, но и для развития поэзии, Чернышевский не соглашается со славянофилами, призывающими отвернуться от современности во имя идеализированного ими патриархального прошлого. Нет сомнения, что с чисто литературной точки зрения «цивилизация может представляться в невыгодном свете, — пишет он. — Потому-то приверженцы поэзии, принадлежащей патриархальному быту, могут быть и часто бывают возбуждаемы к неприязни против цивилизации соображениями, вытекающими из благородного образа мыслей. Тем не менее их понятия никогда не могут заслужить одобрения. Они существенно ошибочны.

Люди, познакоившиеся с выгодами и прелестью цивилизации, никаким образом не могут быть приведены к тому, чтобы отка-

заться от нее. Их ответ всегда будет один и тот же: „вкусив сладкого, мы отвратились от горького“; и потому все сожаления о падении патриархального быта и, чтобы специальное говорить о нашем предмете, об увядании народной поэзии совершенно бесполезны» (II, 297).

О тщетности надежд вернуть времена высокого расцвета народной поэзии путем искусственного возрождения черт патриархальности в жизни и в искусстве свидетельствует, как указывает Чернышевский, то, что уже в самом «младенческом периоде народной жизни» расцвет поэзии был связан с движением и развитием, а не с неподвижностью и застоем. «Не у всех младенчествуящих народов есть прекрасная и богатая народная поэзия. Чем же обуславливается ее расцвет? Энергиею народной жизни. Только там являлась богатая народная поэзия, где масса народа (нет надобности прибавлять, что слово *народ* мы здесь принимаем в смысле нации, племени, говорящего одним языком) волновалась сильными и благородными чувствами, где совершались силою народа великие события» (II, 295).

В дальнейшем, «цивилизуясь, народ перестает вообще удовлетворяться патриархальным бытом и его произведениями... Умственная и нравственная жизнь патриархального общества слишком бедна для цивилизованного народа» (II, 306). Традиционная народная поэзия еще не знает человеческой индивидуальности, историческое развитие которой совершается лишь в эпоху позднейшей дифференциации общества на различные классы и группы: «...в патриархальном обществе ... нет ни духовного разнообразия, ни мыслей и чувств, сколько-нибудь разнообразных или многосложных». Поэтому «ничего подобного не знает и народная песня» — «в ней мало индивидуальных особенностей, которые мы более всего ищем» (там же). Это определяет границы как содержания, так и форм народной песни, тяготеющей к устойчивым стилистическим клише — повторяющимся эпитетам, сюжетам и картинам, которым свойственна высокая выразительность, но и присущ отпечаток известной «монотонности» (II, 307).

Защищая цивилизацию (а вместе с нею — новую современную литературу) в полемике с романтическими поклонниками патриархальной идиллии, Чернышевский далек, однако, и от либерального преклонения перед буржуазным прогрессом. Как заявляет великий русский революционер, его идеал — не классовая цивилизация и классовая литература для немногих, но будущее социалистическое общество, возрождающее на высшей ступени развития «всеобщее чувство собственного достоинства», «всеобщую самостоятельность и участие в национальных делах» для всех его членов. «Один из величайших мыслителей нашего века, — пишет по этому поводу Чернышевский (имея в виду Гегеля), — высказал идею о том, что высшая ступень развития по форме совпадает с совершенною неразвитостью, существенно отличаясь от нее содержанием. В приложении к истории такая идея оказывается со-

вершенно справедливою. Мы видим теперь, что конечный результат исторического развития состоит в теснейшем сближении всех членов нации в одно плотное духовное целое. Таково же положение людей до начала цивилизации» (II, 295). Создание на высшей ступени развития цивилизации и культуры новых объективных условий для уничтожения классовых различий, теснейшего общественного и духовного сближения людей и возникновение на этой основе новой, подлинно общенародной поэзии — таков социалистический идеал Чернышевского, обоснованный в статье о «Песнях разных народов», — идеал, которому, при всех поворотах своего развития в позднейшие годы, автор «Что делать?» остался верен навсегда, как бы ни развивались, ни изменялись и ни уточнялись его взгляды по другим, более конкретным и частным вопросам русской социальной жизни и русской литературы его времени.

Выдвинутый Чернышевским в статье о «Песнях разных народов» взгляд на литературу и фольклор как на явления, всеобщие исторические судьбы которых, как и конкретный облик их в каждую эпоху, определяются законами развития общества и его социальной структурой, получил отражение и в его знаменитой диссертации «Эстетические отношения искусства к действительности» (1855).

Анализируя здесь истоки представлений людей о прекрасном, Чернышевский (как и в статье о «Песнях разных народов») обратился к материалу народной эстетики, раскрывая ее неразрывную связь с трудовым идеалом крестьянства, сложившимся в условиях повседневной жизни народа, как ее поэтическое идеальное выражение и продолжение. Условия трудовой крестьянской жизни, ее сила и слабость обусловили, по Чернышевскому, сильные и слабые стороны традиционных народных представлений о прекрасном: народная эстетика высоко оценивает земную жизнь, труд, здоровье, но она не знает углубленной «жизни ума и сердца», глуха к ним, — и обе эти стороны народной эстетики получили отражение в традиционной народной поэзии. Напротив, представления о прекрасном, свойственные «высшим классам общества», несут на себе печать «болезненности» — следствие их отрыва от «нормальных» условий трудового человеческого общежития в его здоровом и постоянном единстве с природой. И вместе с тем «всякий истинно образованный человек чувствует, что истинная жизнь — „жизнь ума и сердца“, еще незнакомая (или вернее — знакомая лишь в своих первоначальных, простейших проявлениях) народной эстетике» (II, 10—11).

В диссертации — на что он намекал на ее первых страницах — Чернышевский чувствовал себя стесненным традиционными школьными требованиями, а потому он не мог достаточно полно развить некоторые относящиеся к теории искусства выводы из своего социального и философского мировоззрения. В авторецензии на нее (1855) Чернышевский специально остановился на них,

особенно подчеркнув идею об общественном назначении искусства и литературы, ту роль, которую они, наряду с наукой, выполняли и выполняют в преобразовании человеческих представлений о жизни, в борьбе за социальный и нравственный прогресс (II, 116—118). Роль эта, по Чернышевскому, однако, различна в разные эпохи, ее не следует рассматривать как нечто равное самой себе, не зависящее от общего характера и склада жизни общества и народа в данный исторический момент. Обоснование и развитие этого тезиса мы находим в таких замечательных работах Чернышевского, как «Очерки гоголевского периода русской литературы» (1855) и в особенности «Лессинг, его время, его жизнь и деятельность» (1856—1857).

В цикле статей о Лессинге Чернышевский называет «известной аксиомой» положение о том, что «литература есть выражение общества». В соответствии с этим отсталый характер немецкой литературы XVIII в. до Лессинга он объясняет «жалким состоянием» тогдашнего немецкого общества и образованной читающей публики: «Виновицею жалкого состояния литературы всегда бывает публика ... » «В жизни немецкого народа господствовали апатия, пустота, — та же самая пустота господствовала и в литературе». Напротив, «если публика многочисленна и проникнута живыми стремлениями, нет в мире силы, которая могла бы остановить развитие литературы, нет затруднений, которые бы не были побеждены требованиями общества» (IV, 63).

Состоянием общества в Германии XVIII в. и соответственно уровнем развития образованной его части Чернышевский объясняет не только состояние немецкой литературы до выступления великого немецкого писателя, «отца новой немецкой литературы» (IV, 9), но и характер деятельности самого Лессинга, преимущественное внимание которого на разных этапах развития привлекали различные, неодинаковые сферы идеологической жизни — литература, критика, театр, религия, философия и т. д. Перемещение центра тяжести интересов Лессинга от одной сферы умственных интересов общества к другой имело, как показывает Чернышевский, *закономерный характер*: гениальность Лессинга, определившая особую плодотворность его деятельности для судеб дальнейшей немецкой культуры, состояла в том, что в каждый исторический момент он исходил из трезвого сознания насущных общественных потребностей, умея нащупать тот центральный узел идеологических проблем, без предварительной разработки которых нельзя было перейти к работе над следующей, очередной группой вопросов. Обратив же внимание публики на один вид проблем и наметив верные пути их решения, Лессинг каждый раз переходил к следующему, оставляя дальнейшую разработку поставленных им на повестку дня вопросов своим ученикам и преемникам, поскольку он считал, что немецкое общество отныне созрело для дальнейшего самостоятельного продвижения вперед в данной области.

Но дело не только в том, что Лессинг всякий раз брался, по Чернышевскому, за решение только таких вопросов, к постановке которых общество было уже подготовлено, а затем в соответствии с изменившимися и выросшими потребностями публики переходил к следующим. Его эпоха и его деятельность поучительны, по мнению великого русского революционера, еще и в другом отношении. Как правило, в жизни человеческого общества «преобладающей силою» являются «соперничество племен и держав, религия, политические, юридические и экономические отношения» (IV, 5). Однако бывают, хотя и «редкие», периоды, когда фокусом всей общественной и культурной жизни народа, «главную, преобладающую силою» исторического движения в целом становится литература. Так было в Германии эпохи Лессинга, который не только «доставил немецкой литературе силу быть средоточием народной жизни», но и «ускорил ... развитие своего народа» (IV, 72). И так же обстояло дело, по мнению Чернышевского, как это видно, если сопоставить очерк о Лессинге с «Очерками гоголевского периода русской литературы», в России в эпоху от выступления на литературную арену Белинского и Гоголя до начала 1860-х гг. И в Германии XVIII в., и в России XIX литература еще не успела стать, как это было (вследствие прогрессирующего хода разделения идеологического труда) с литературами Англии и Франции, областью специальных интересов: она играла в эпоху Лессинга и Гоголя роль главного рычага развития и главного нерва всей духовной жизни нации. Отсюда и особая широта, и универсальность содержания немецкой литературы и критики XVIII, а равно русской литературы и критики XIX в., — то неразрывное единство в них специфически-эстетической проблематики с социально-философской и патриотически-гражданской, которое Чернышевский так высоко оценил в «Очерках гоголевского периода», говоря о сознании своей патриотической миссии и о «служении на пользу общую» как об отличительных чертах передовой русской литературы, обеспечившей ей особую роль в жизни современной ему России, а также особое право на благодарное уважение потомства (III, 136—138).

Так же, как в глазах Чернышевского, в глазах Добролюбова литература была чутким барометром, стрелка которого неизменно реагирует на движения общественного организма, который верно отражает не только состояние его наиболее доступных взору обычного наблюдателя поверхностных, но и подспудных, глубинных слоев. Этот взгляд Добролюбов положил в основу таких своих знаменитых статей, как «Что такое обломовщина?», «Темное царство» (1859), «Когда же придет настоящий день?» (1860), «Луч света в темном царстве», «Забитые люди» (1861). В них на основе анализа крупнейших явлений текущей русской литературы своей эпохи, характеров, типов и ситуаций Гончарова, Островского, Тургенева, Достоевского критик стремился проникнуть в смысл отражаемых литературой явлений жизни русского обще-

ства. Эстетический, художественно-критический анализ литературных явлений и типов в этих статьях слился воедино с глубоким социологическим и социально-психологическим раскрытием смысла отраженных в литературе общественных явлений.

Выдвигая в названных и других статьях гносеологические принципы теории отражения и последовательно применяя их к анализу литературных явлений, Добролюбов широко развил в них материалистическую идею, согласно которой не только содержание художественного произведения, но и его форма, самый способ организации художником жизненного материала и выбор им своих средств, словом, вся структура литературного произведения — особый сложный продукт переработки художником жизненной реальности, перевода ее на язык искусства. Эта идея легла в основу обоснованного и пропагандировавшегося Добролюбовым метода «реальной» критики, который он противопоставлял методу традиционной идеалистической эстетики.

Порок идеалистической эстетики и базировавшейся на ней в его эпоху критики адептов «искусства для искусства» Добролюбов видел в том, что они рассматривают нормы эстетического как некие априорные критерии и нормы, извечно установленные раз навсегда, независимо от реального содержания и форм литературного творчества. Живую, гибкую и подвижную литературу представители «эстетической» критики стремились мерить не адекватной ей внутренней мерой, но неподвижными априорными критериями красоты и безобразия, должного и недолжного, неизбежно принимавшими при такой их интерпретации более или менее безжизненный, мертвенный оттенок.

В противоположность этому в качестве основного закона «реальной» критики Добролюбов выдвинул принцип отказа при анализе и оценке литературного произведения от любых внешних, априорных, внеисторических норм и критериев, желание понять его имманентный внутренний смысл, определяемый изображенным жизненным материалом и мирозерцанием художника. Стремясь передать (или выразить) определенную общественно-историческую ситуацию и перевести ее на язык своего искусства, писатель-художник по Добролюбову, не может не считаться с внутренними формообразующими законами и принципами, заложенными в его жизненном материале, который определяет не только тему произведения, но и возможные способы ее воплощения. Ибо не только содержание произведения, но и его форму, отраженные в нем коллизии, характер и способ рассказа о них писатель-художник не находит готовыми, но создает заново, на основе проникновения в смысл окружающих его явлений общественной жизни, выявления сети характерных для нее ситуаций и коллизий, из которых он отбирает те, которые являются (или, по крайней мере, которые он считает) наиболее важными и типическими для нее. Раскрыть эту типичность, объяснить читателю смысл изображенных художником характеров и ситуаций, переводя их с языка искусства на язык

реальной общественной жизни, — такова задача «реальной» критики, для решения которой, как свидетельствуют статьи Добролюбова, критику равно необходимо тонкое проникновение в художественный текст и умение читать его в свете глубокого понимания реальной жизни, современного исторического момента потребностей и внутренних тенденций развития общества в целом, отдельных его классов и слоев в настоящую эпоху.

6

Не только великие наши писатели-классики, а равно и представители русской демократической критики прошлого века прекрасно понимали, какое огромное значение для понимания литературы имеет проблема «литература и общество». Многообразные важные аспекты этой проблемы находились постоянно также в центре внимания лучших умов дореволюционной русской литературной науки.

«Общество рождает поэта, не поэт общество», — записал в 1859 г. в свой «Дневник человека, ищущего пути» молодой Александр Веселовский. «Исторические условия дают содержание художественной деятельности; уединенное развитие немисливо, по крайней мере художественное... всякое произведение искусства носит на себе печать своего времени, своего общества... Художник воспитывается на почве человека; через его среду он знакомится с миром внешним и практическое знание возводит к поэтическому апофеозу».²⁵

Определяя историю литературы как «историю общественной мысли в образно-поэтическом переживании»,²⁶ Веселовский в течение всей своей многолетней научной деятельности настойчиво боролся с внеисторическим подходом к структуре литературного языка, как и художественного отражения действительности. В лекционных курсах по теории поэтических родов в их историческом развитии и во фрагментах своей «Исторической поэтики» Веселовский поставил целью доказать, что в литературе нет ни одного элемента, который дан в готовом виде изначально, не был бы продуктом определенной исторической эпохи. Эпитет и психологический параллелизм, эпос, лирика, драма, роман представляют не некие возникшие до человека и общества, независимо от них извечные, априорные формы поэтической мысли, — все они родились на определенной конкретной ступени развития общества, под влиянием вызванных ею к жизни потребностей общекультурного и поэтического «спроса». И лишь после того, как они исторически возникли под влиянием данной, вполне конкретной общественно-исторической и культурной ситуации, для последующих поколений возникла возможность использовать и развивать их в разных направлениях. И то же самое относится, по Веселовскому, не только к любым — мельчайшим — «клеточкам» поэтической

образности или поэтическим родам и жанрам, но и к любым художественным сюжетам и мотивам — все они сперва родились под влиянием общественной жизни как ее образное отражение и преломление — и лишь впоследствии стали для искусства и литературы своего рода «постоянным капиталом», неисчерпаемым резервуаром передающегося по наследству от поколения к поколению и от одного народа к другому художественного опыта человечества, из которого каждая новая историческая эпоха и каждая новая поэтическая индивидуальность могут — в соответствии с потребностями своего общества и эпохи — черпать материал для новых художественных обобщений и символов.

Подход к литературе как к живой, постоянно обновляющейся исторической системе, каждая мельчайшая клеточка которой представляет собой продукт тысячелетий, привел Веселовского к главному выводу его «Исторической поэтики» — о том, что ни одно, даже самое оригинальное художественное произведение не принадлежит целиком и безраздельно своему творцу, но представляет собой общественное, коллективное создание. Самый язык литературы, все доступные ей мельчайшие средства поэтической образности, репертуар поэтических родов и жанров, которыми располагает художник, наиболее емкие и впечатляющие «вечные» образы и символы, которыми он вправе воспользоваться, представляют собой закрепление тысячелетнего опыта народа и человечества, хранилище коллективной памяти, воплощенной в многовековой культурной традиции. А следовательно, индивидуальное и социальное всегда связано в искусстве сложными и тонкими взаимозависимостями и переходами. Без многовековой коллективной социальной и культурной традиции никакого поэтическое творчество невозможно, как невозможно в области культуры вообще никакое творчество «на пустом месте», вне сложившегося в ходе истории человеческого общества живого и реального социально-исторического культурного контекста.²⁷

Если А. Н. Веселовский разработал в своих трудах по преимуществу один аспект проблемы «литература и общество», доказав, что не только любой момент содержания, но любая клеточка художественной формы литературного произведения является продуктом общественно-исторического развития, потенциально способным к возрождению и актуализации под влиянием новых потребностей человеческой жизни и культуры, то второй корифей дореволюционной русской филологической мысли А. А. Потебня осветил в своих работах по преимуществу другой важный аспект темы «литература и общество».

Как и Веселовский, Потебня не был философом или социологом. Тем не менее его искания, направленные к обновлению традиционной поэтики, как нетрудно увидеть сегодня, также представляют большой интерес с точки зрения разработки ряда вопросов социологического понимания искусства.

Языковед по кругу своих первоначальных интересов, Потебня

вступил в конфликт с господствовавшими в его время лингвистическими представлениями. Большинство языковедов той эпохи склонялось к статическому пониманию элементов человеческой речи как набора сложившихся грамматических форм и застывших стандартных элементов. Потебня же рассматривал жизнь языка динамически — как процесс никогда не прекращающегося творческого обновления. Язык и целого народа, и отдельного человека, согласно Потебне, — орудие мысли. Поэтому язык не стоит на месте, он постоянно активно перерабатывает старый мыслительный материал, наполняя его новым содержанием в соответствии с требованиями жизни, научного и художественного познания, идущих вперед.

То же самое относится, по мнению Потебни, к литературе. Несмотря на то что поэтический образ закреплен автором в слове (и в этом смысле дан своим создателем как бы раз навсегда), реальное содержание этого образа способно к переосмыслению и расширению. В постоянной открытости для расширительного толкования, для новых ассоциативных связей и переосмыслений состоит, по мысли харьковского ученого, одна из главных сил художественного образа; благодаря этому он является могучим средством познания, аккумуляции живой, развивающейся мысли, опыта отдельного человека и общества.

Поэтому литературный процесс, по Потебне, всегда диалог — процесс не только творчества писателя, но и активного восприятия и сотворчества читателей. Так же, как писатель, оперируя простейшими образами языка или традиционными, привычными мотивами народной мифологии, сказки и легенды, творчески переосмысляет их, расширяя и углубляя их смысл, так созданные им более сложные образы в свою очередь становятся материалом для нового расширяющего и углубляющего их смысл толкования, которое они получают в восприятии уже первых читателей и критики, а позднее — новых, живущих в другие времена читательских поколений. Без «открытости» новым явлениям жизни и человеческого сознания нет и не было бы искусства слова — жизнь его состоит в постоянном движении, обогащении и переосмыслении закрепленного в образе мыслительного содержания на основе нового исторического опыта. Каждый чувствующий и мыслящий читатель в соответствии с этим — не просто пассивный «потребитель» готовой художественной ценности. Он обладает потенциальной возможностью сотворчества, которую в меру своих сил и способностей реализует в процессе восприятия произведения. В этом смысле можно сказать, что и писатель и читатель выступают как «соучастники» в процессе творческого функционирования литературного произведения, хотя обычно это творцы, одаренные далеко не одинаковыми творческими силами. Но возможен и пограничный, исключительный случай — когда позднейшая интерпретация образа критиком (или художником позднейшего времени) приобретает самостоятельное значение для будущих поколений, почти

равное ценности произведения, настолько срастается с представлением о его сущности, с его внутренним зерном, что становится неотделимой от них (так обстоит дело с данным Гете истолкованием смысла образа шекспировского Гамлета или добролюбовской интерпретацией обломовщины).

Таким образом, процесс создания литературного произведения, согласно Потебне, не заканчивается моментом его авторского завершения и публикации. Любое художественное произведение — не индивидуальное, но общественное создание не только в том смысле, что оно подготовлено работой веков и поколений, но и в том, что оно продолжает активно жить и твориться вновь и при жизни и после смерти автора. В процессе смены исторических поколений не только создаются новые художественные ценности, но и постоянно шлифуется, углубляется и обогащается смысл художественных ценностей старых. Последние обретают в ни на минуту не затухающем диалоге между писателем и читателем, между одним веком и поколением и другими свое историческое бессмертие.²⁸

Ученики Потебни — Д. Н. Овсяннико-Куликовский, А. Г. Горнфельд и другие — обычно толковали его взгляды в духе защиты и обоснования художественного субъективизма и релятивизма. Подобно таким представителям современного западного структурализма, как недавно умерший французский критик Р. Барт, они утверждали, что художественное произведение — всего лишь некий условный, символический шифр, художественное значение которого как раз и определяется его предельной «открытостью» для любого, субъективного и произвольного, толкования. Однако, если руководствоваться не буквой отдельных суждений, часто уязвимых с теоретически-философской точки зрения, а общим духом учения Потебни, объективный смысл его идей не сводился и не может быть произвольно сведен к проповеди эстетического релятивизма. Главный акцент его эстетической концепции состоял, как мы только что убедились, в другом — в подчеркивании собственного языка и искусству внутреннего динамизма, в их органической спаянности с развитием внешнего мира, духовной жизнью народа и общества. Последние постоянно преобразуют любые «старые» художественные ценности, углубляя их смысл в свете новых, более широких горизонтов и веяний жизни и этим обогащая их понимание для настоящего и будущего. Именно в этом состоит та черта наследия Потебни, которая наиболее ценна для современной научной литературоведческой методологии.

К СПОРАМ О РЕАЛИЗМЕ

1

Всякое определение условно в том смысле, что оно никогда не может (и не сможет) охватить всех сторон предмета и поэтому подлежит дальнейшему уточнению вместе с прогрессом научных знаний. Тем не менее это не дает оснований считать, что наша наука ни в прошлом, ни в последнее время не выработала достаточно ясных критериев для определения сущности реализма как литературного метода и направления, достигнувшего наиболее полной, классической формы своего развития в литературе XIX и XX в.

Не претендуя на создание некоей общей, исчерпывающей «формулы» реализма, ограничимся указанием на четыре основных признака, необходимо связанных, по нашему мнению, с понятием о зрелых, развитых формах реализма.

1. Реалистическая литература поставила перед собой в качестве главной своей задачи верное изображение жизни — такой, какой она реально существует вне нас, независимо от того, «нравились» ли или не «нравились» художнику объективные, обусловленные внутренними закономерностями самой этой жизни общий строй, характер, направление ее развития.

2. Реализм в своих зрелых исторических формах предполагает умение не только верно изображать отдельные характеры и события, но и более или менее точно и правильно видеть их место в системе целого, в разворачивающейся перед глазами художника общей картине жизни, его умение вести читателя от преходящего, частного и индивидуального к устойчивому, существенному и типичному, т. е. раскрывать для читателя в отдельной изображаемой сцене и эпизоде, без насилия над ними, выражение общего строя и закономерностей человеческой жизни, конфликтов, переживаемых людьми различных классов, народов, всем человечеством в одну или многие эпохи.

3. Реализм в отличие от классицизма, сентиментализма или романтизма возник на основе вырабатываемого постепенно человечеством в ходе его общественной практики представления о единстве всех сторон и явлений действительности. Идеал и реальность, «поэзия» и «проза», «высокое» и «низкое» в человеке в мире выступают для него не как некие метафизические, априорно

различные по своей природе и происхождению сущности, но как борющиеся между собою противоположные силы, рождающиеся из недр одной и той же единой — и вместе с тем сложной — развивающейся, внутренне дифференцированной природно-общественной реальности. Поэтому для реалистического искусства на высшей ступени его развития отпадает сохранявший силу на протяжении многих веков писаный или неписаный закон, по которому «высокие» явления жизни и чувства человека диктовали писателю другие способы изображения и другие жанры, даже другой язык и стиль, чем этого требовали явления «низкие». Любой персонаж — независимо от сословного положения и происхождения — может поэтому теперь в принципе выступать в искусстве в соответствии с правдой жизни, как в героическом (или трагическом и страшном), так и обыденном, фамиллярно-бытовом плане, что не было возможно не только в литературе средних веков, но и в литературе классицизма или романтизма (кроме особых случаев, составлявших узаконенное тогдашней поэтикой, имевшее специальное назначение исключение из общего правила, каким была уже в античности, в средние века и в позднейшие времена трагедийная, комическая перелицовка высоких мифологических и героических сюжетов).

Соответственно вся материальная — как физиологическая, так и хозяйственно-трудовая — сторона жизни, которая была запретной темой для «высокого» искусства в античную и средневековую эпоху (а также позднее, в «высоком» искусстве классицизма и романтизма), занимает подобающее ей место в «высокой» литературе реализма, ориентированной не на изображение особых, априорно «высоких» в глазах писателя персонажей и слоев жизненной реальности, а на широкое, всестороннее восприятие ее во всей присущей ей драматической сложности и реальной светотени.

4. Ставя в центр художественного познания и воспроизведения жизни образ не отвлеченного, раз навсегда данного природой, «антропологического», но конкретного, исторически изменчивого и развивающегося человека, реалистическая литература в ее классических, развитых формах стремится объективно постичь реальную диалектику внутреннего мира человека и окружающего его внешнего мира в их единстве и противоположности. Она, с одной стороны, исследует характер и идеалы человека как сложный продукт истории общества и отражение строя современного ему мира, а с другой — освещает самый процесс столкновения идей (и вообще сознательных намерений человека) с действительностью в процессе перехода персонажей от мысли и намерения к поступку, от теории к практике, перехода, который обнаруживает ошибочность и иллюзорность одних идей и стремлений героя и реальность других. Тем самым она раскрывает взаимодействие идеи и реальности, человека и общества, сознательных поступков меньшинства участников исторического процесса и сти-

хийных (или полусознательных) действий массы, в ходе которого и происходит общее сложное историческое движение и изменение мира и человека. Именно процесс столкновения субъективных намерений, идей и целей героя с реальной действительностью и общественной практикой, проверка этих намерений в результате их столкновения с жизнью и соответственно крушение иллюзий героя или его дальнейшее моральное обогащение, воспитание жизнью составляют, как было давно замечено учеными, основное зерно жанра реалистического романа XIX в. в различных его вариантах.¹

В заключение, чтобы не быть неверно понятыми, сделаем одну оговорку. Мы сказали выше, что «душой» классического реализма XIX в. считаем стремление к верному изображению жизни и ее реальных тенденций, независимо от того, «нравились» ли или не «нравились» они писателю. Отсюда, однако, не следует делать вывод, что между идеалами писателя-реалиста и жизнью в XIX в., по нашему мнению, всегда существовал непримиримый разлад. Критическое отношение выдающихся реалистов XIX в. к жизни и культуре господствующих классов не подлежит сомнению. Но нужно всегда иметь в виду и то, что социальная жизнь, участниками которой они были, не может быть сведена только к ее деструктивным, разрушительным тенденциям. На всем протяжении XIX в. и на Западе, и в России происходила сложная историческая борьба различных исторических сил, не затухали различные формы прогрессивного демократического, национально-освободительного, общественного движения. Да и само развитие капитализма в этот период, сопровождавшееся общим убыстрением темпа исторической жизни и разрушением старых, застойных форм существования, во многих случаях пробуждало личную энергию и инициативу, сулило человечеству — при всем своем общем зловещем характере — немалые исторические возможности и перспективы.

Все это создавало широкую почву не только для скептицизма, но и для оптимистической веры многих художников-реалистов в объективные тенденции общественного развития, вызывало стремление опереться на эти тенденции в борьбе за обновление и преобразование жизни. Применительно к проблематике русского реализма XIX в. мы специально вернемся далее к этому вопросу.

2

Румынский ученый М. Новиков исходит из мысли, что в основе каждого художественного метода лежит определенный тип эстетического отношения к действительности. Отсюда он делает вывод, что эстетические «формулы», определяющие специфику разных творческих методов, всегда «с необходимостью будут тяготеть к одному из двух противостоящих полюсов: „романтизм“ и „реализм“». ²

С первым из этих двух утверждений спорить трудно. Второе же представляется менее убедительным, тем более что, не будучи основательно аргументировано румынским ученым, имея в его статье фактически априорный характер, оно не только не вытекает из первого, но скорее ему противоречит.

Представление о реализме и романтизме как двух «полюсах» искусства и поэзии, определяющих борьбу реальных исторических их направлений, не ново. Подобное представление генетически восходит к идеям Шиллера о «наивной» и «сентиментальной» поэзии, а также к Шеллингу и его ученикам, выдвинувшим учение о борьбе «идеального» и «реального» как основной антиномии истории искусства. Близкого взгляда придерживался в России молодой Белинский, позднее от него отказавшийся. В советской науке идеи, сходные с данным тезисом М. Новикова, в 1940—1950-х гг. развивал чл.-корр. АН СССР Л. И. Тимофеев в своей выдержавшей много изданий «Теории литературы».

Тем не менее, несмотря на сравнительно широкую распространенность этого взгляда также и за рубежом и его «соблазнительность», советская наука на новом этапе своего развития в 1960—1970-х гг. в лице большей части своих наиболее видных представителей от него отказалась. Основная причина этого — в углублении историзма нашей теории и истории литературы, в результате чего стало очевидным, что антитеза «реализм — романтизм» не может служить действенным инструментом познания реальной, сложной картины смены литературных стилей и направлений.

Стремясь конкретизировать свое понимание антитезы «романтизм — реализм», М. Новиков пишет, что для романтиков в отличие от реалистов *любая* «полезная» деятельность антиэстетична и что идеал красоты романтизм склонен искать вне жизни. Многочисленные примеры из истории литературы и искусства противостоят этой гипотезе ученого. Если взять времена преромантизма, достаточно сослаться на «Песнь о колоколе» Шиллера, а если обратиться к последующему романтизму, из всех литератур можно привести целое множество примеров, доказывающих, что именно романтики были склонны к идеализации земледельческого и ремесленного труда, которым трудно отказать в полезности. Даже в глазах такого отвлеченно настроенного романтика, как Новалис, труд ремесленника и земледельца был источником полумистической, высочайшей поэзии. Да и вообще стремление приписать всем без различия романтикам (и притом любых времен) желание искать и находить красоту только вне жизни — одна из самых уязвимых легенд позитивистского литературоведения XIX в. Вспомним, с одной стороны, романтика Гюго, который нарисовал в «Отверженных» поэтические образы маленькой Козетты; непреклонного старого революционера, бывшего члена Конвента, полного задора и ненависти к врагу; прекрасного и мужественного Анжольраса, погибающего на баррикаде; простого, но великого

сердцем Жана Вальжана, с другой — реалиста Флобера, полного скептического презрения к своей буржуазной современности и пытавшегося в «Саламбо» противопоставить ей силу и наивную непосредственность страстей людей еще неослабленного цивилизацией, полуварварского мира и его своеобразную, яркую красочность. Нелегко сказать, кто из этих двух писателей — романтик или реалист, автор «Тружеников моря» или автор «Искушения святого Антония», — был склонен больше уважать человеческий труд и кто из них чаще умел находить «идеал красоты» в жизни, а не вне ее!

Мы согласны с М. Новиковым, что одним из принципов реалистического искусства является эстетическое утверждение реальности. Знаменитая формула Чернышевского «Прекрасное есть жизнь» не случайно возникла в качестве теоретического обобщения после того, как в русской литературе Пушкин, Гоголь и Лермонтов выразили и доказали ее самым духом своего творчества. Как мы полагаем, Чернышевский не только высказывал здесь одно из краеугольных положений своей собственной материалистической эстетики, но и теоретически подытоживал опыт развития русского реализма (и, в частности, опыт его длительной полемики с романтизмом). Защита объективной реальности как эстетического фактора, эстетическая реабилитация области материальной человеческой практики, труда и борьбы — важнейшая тенденция реализма. Эту тенденцию реализм осуществляет в полемике не только с романтизмом, но и с другими нереалистическими течениями. Но отсюда никак нельзя сделать вывод, что романтизм является «антиреализмом», так же как и реализм (вопрос, к которому мы еще вернемся ниже) не может быть по своей эстетической природе охарактеризован как «антиромантизм» (термин, употребляемый М. Новиковым). В той же мере он мог бы быть охарактеризован и как «антиклассицизм», «антисентиментализм» или «антинатурализм» — определения, из которых ни одно не может рассматриваться как адекватное природе реалистического искусства, ибо оно шире любого из них, хотя на разных этапах его развития борьба с наследием романтизма (или с натурализмом) может на время превращаться для него в одну из главных задач.

Не следует забывать, что в начальный период развития, в эпоху борьбы романтизма с классицизмом, именно романтизм апеллировал к жизни, предвосхищая в этом отношении одну из важных сторон последующей реалистической эстетики. Отвлеченным, рационалистическим идеалам классицизма романтизм противопоставил свой обращенный к художнику призыв овладеть всей сложностью и противоречивостью души современного человека, учить различие красок разных исторических эпох, несходство народностей и цивилизаций. Идея молодого Фридриха Шлегеля о том, что в отличие от античного искусства современная литература должна быть ориентирована не на отвлеченный, вневременной, гармонический идеал красоты, но на идеал характерного,

теория романтического гротеска В. Гюго, отводящая в искусстве важную роль уродливому (и даже антиэстетическому), были выдвинуты на Западе именно романтиками. И лишь позднее у эпигонов романтической эстетики снова бесповоротно воцарилась та отвлеченная антитеза идеала и жизни, которую значительно поколебали в период своего «Sturm und Drang» сами же романтики.

М. Новиков утверждает, что защищаемая им точка зрения на реализм и романтизм позволяет провести между ними типологическое различие, в то же время никак не колебля эстетической ценности романтизма. Как мы только что видели, с этим трудно согласиться. Утверждая, что романтизм по самой своей природе нацелен на идеал чистой красоты; что он видит цель искусства в «изображении идеального и прекрасного», которое находит вне жизни, М. Новиков — вольно или невольно — так характеризует романтизм, что уже с самого начала дает о нем обедненное, неполное представление. То же самое относится и к его характеристике классицизма; последний М. Новиков также ограничивает сферой изображения «идеального и прекрасного», хотя всякому, кто знаком не только с Корнелем, Мольером, Вольтером, Сумароковым, но даже с поэтикой Буало, не может не броситься в глаза узость подобной трактовки классицизма. Ибо Корнель любил изображать не столько прекрасное, сколько величественное и ужасное, Мольер написал «Скупого» и «Тартюфа», а Буало утверждал, что поэт должен изображать нравы не только «двора», но и «города», угождая вкусам обоих. А в России, как показало несколько поколений советских ученых, начиная с Г. А. Гуковского, ода и трагедия классицизма имели прежде всего гражданский характер, не сводясь к изображению неизвращенной, идеальной модели «изящной» природы (или отрицанию ее извращения).

3

В 1950-х гг., во время известной дискуссии о реализме в Институте мировой литературы им. А. М. Горького, между участниками ее велся горячий спор о времени «начала» русского реализма. Большинство участников дискуссии (например, Д. Д. Благой) было склонно считать начальной «датой» истории русского реализма 20-е гг. XIX в., пушкинскую эпоху. Академик В. В. Виноградов выдвинул тогда другую точку отсчета, утверждая, что решающими для широкого, фронтального поворота основной части русских писателей к реализму являются 1840-е гг., период натуральной школы. М. Новиков в своей статье, идя вслед за В. В. Виноградовым, придерживается второй точки зрения.

Между тем, как стало ясно в ходе последующего обсуждения в советской науке вопросов русского реализма, давно вышедшего за пределы той проблематики, которая стояла в центре названной дискуссии 1950-х гг., вопрос о «начале» русского реализма

значительно сложнее, чем это представлялось большинству ее участников. Свидетельство тому — новейшие работы, где ставится этот вопрос, из числа которых следует особо выделить книгу Г. П. Макогоненко «От Фонвизина до Пушкина» (1969) и первый том коллективного труда Института мировой литературы АН СССР им. Горького «Развитие реализма в русской литературе» (1972).

Существует давняя, весьма распространенная точка зрения, выработанная еще в конце XIX в. французским литературоведением (и получившая отражение уже у Лансона), по которой основной закономерностью историко-литературного процесса начиная с XVII до начала XX в. является процесс смены литературных направлений — классицизма, сентиментализма, преромантизма, романтизма, реализма (или натурализма), символизма (или модернизма) и т. д. Возникая в определенную эпоху, в определенной социально-исторической и культурно-психологической обстановке, каждое из этих направлений, согласно взгляду сторонников этой точки зрения, «отменяет» предыдущее, чтобы в свой исторический час быть смененным следующим направлением, заступающим его место.

В ходе своего развития советское литературоведение уже не раз вносило серьезные поправки в очерченную концепцию. Так, еще в 1930-е гг. наша теория и история литературы в противовес буржуазному литературоведению широко обосновала представление о принципиальном различии понятий реализма и натурализма — различии, имеющем во многом основополагающее значение для всей современной теории реализма. Как показали советские литературоведы на многочисленных примерах из различных национальных литератур, и в частности литературы французской (под влиянием практики которой в эпоху Золя и его школы во французской критике как раз и возникла тенденция к отождествлению этих двух понятий), натурализм в истории литературы XIX в., вне зависимости от различия национальных условий, повсюду возникал как особое, специфическое ответвление, характерное всякий раз для строго определенных тенденций и этапов истории реализма. Поэтому какое бы — прогрессивное или реакционное — значение натурализм ни имел в каждом отдельном случае, в конкретных условиях данной страны, в принципе понятие натурализма ни в историческом, ни в теоретическом плане не может без существенного вреда рассматриваться как синоним понятия «реализм». Ибо в одних случаях первый из этих двух терминов отражает тенденцию к суженной интерпретации второго, основанной на одностороннем сближении задач и метода литературы с задачами и методом естественных наук (как это было в школе Золя), а в других может выступать и как прямой антипод подлинно реалистического искусства (как это особенно часто бывало и бывает в XX в., хотя аналогичные примеры встречались и раньше).

Однако дело не только в том, что большинство даже крупных представителей немарксистского литературоведения (в том числе Р. Уэллек, интерпретацию термина «реализм» в книге которого справедливо критикует М. Новиков), развивая концепцию истории литературы XVII—XX вв. как процесса смены названных литературных направлений, до сих пор фактически стоят на ошибочной, неприемлемой для нас точке зрения отождествления реализма и натурализма. Недостатки этой концепции в ее традиционном понимании к одному этому не сводятся.

Взгляд на историко-литературный процесс как на процесс смены определенного числа основных литературных направлений, как всякая отражающая действительность научная абстракция, верен, но лишь в определенных пределах. Истина всегда конкретна, любил говорить Ленин. При забвении этого даже самая полезная истина легко может превратиться в мертвую абстракцию, может перестать служить верным орудием человеческого познания и превратиться даже в препятствие для него. Это относится и к выше-изложенной концепции.

В истории европейских литератур XVII—XIX вв., в истории русской литературы XVIII—XX вв. мы имеем дело в каждую эпоху не только с господством и сменой основных, ведущих, но и с постоянным сосуществованием и борьбой нескольких, борющихся и взаимодействующих литературных направлений. Литературу XVII в. нельзя свести к существованию одного направления — классицизма, рассматривая остальные ее явления либо как простые пережитки Ренессанса и барокко, другие — как зародыши «очередных» направлений, призванных сменить классицизм. Такой взгляд, будучи доведенным до логического конца, обедняет, упрощает и схематизирует литературный процесс, и его никогда не придерживается на практике ни один сколько-нибудь серьезный историк литературы (какова бы ни была его чисто теоретическая позиция в данном вопросе).

Еще в 1930—1940-х гг. советские литературоведы Ф. П. Шиллер, В. Р. Гриб, Н. Я. Берковский, Л. Е. Пинский, А. А. Елистратова и ряд других отчетливо показали, что хотя реализм в своей классической для нового времени форме складывается в Англии, Франции, Германии и других странах Европы в XIX в., это не означает, что 20—30-е гг. XIX в. могут и должны рассматриваться как исходная, начальная точка истории реалистического искусства. Изучая литературу Возрождения, XVII и XVIII вв., они пришли к выводу, что наряду с идеализирующим направлением в литературе Ренессанса, классицизмом XVII и XVIII, романтизмом конца XVIII — начала XIX в. в литературе того времени существовали и свои формы реализма, имеющие особую историческую специфику, а потому во многом типологически несходные с классическим реализмом XIX в., но в то же время не сводимые и к официально признанным или наиболее распространенным, господствовавшим в то время литературным направлениям, часто

вступавшие с ними в острую, непримиримую борьбу. Этим было положено начало в советской историко-литературной науке изучению таких явлений истории реалистического искусства, как реализм Шекспира; бытовой реализм французской прозы XVII в. или буржуазно-просветительский реализм XVIII в. в его различных национальных вариантах, — явлений, получивших позднее широкое освещение в многотомных трудах по истории английской, французской и немецкой литературы, выпущенных после войны Институтом мировой литературы, а также в многочисленных монографиях отдельных наших ученых.

К сходному выводу пришел на Западе — позднее, чем началось изучение данной проблемы в советской историко-литературной науке, — упоминаемый М. Новиковым немецкий филолог-романист Э. Ауэрбах, автор известной книги «Мимесис» (1946) — наиболее фундаментального и серьезного в прогрессивной зарубежной буржуазной науке XX в. труда по теории и истории реализма в литературе — от древнего мира до нового времени.³

В 1960—1970-х гг. выводы, сделанные Ф. П. Шиллером, В. Р. Грибом и другими советскими учеными на материале литературы Запада, стимулировали плодотворную разработку Г. П. Макогоненко и Н. Л. Степановым аналогичных проблем применительно к русскому историко-литературному материалу XVIII в. Это ведет к закономерному пересмотру прежних концепций о 1820-х (а тем более — 1840-х) годах как о первоначальной точке отсчета в развитии русского реализма.

М. Новиков склоняется к мысли, что появление русского реализма в 1840-х гг. было своеобразным «взрывом», который разом уничтожил обломки прежде господствовавшего в России романтического метода. Исследователю русской литературы XIX в., учитывающему противоположные выводы многочисленных историко-литературных работ и давних, и последних лет, трудно согласиться с этой мыслью румынского ученого. Как показали эти работы, рождение русского литературного реализма не было мгновенным, его нельзя безоговорочно датировать тем или иным годом или десятилетием. Уже в XVIII в. в России, как и на Западе, существовали многочисленные явления, противостоявшие эстетике классицизма или взаимодействовавшие с ней. В то время как «высокие» жанры, в первую очередь ода, эпопея и трагедия, были строго регламентированы требованиями господствующей в литературе системы, в остальных жанрах эта регламентация была значительно менее суровой, и это создавало благоприятную почву для развития в комедии, иронической поэме и т. д. струи того «ограниченного» бытового реализма, который на ряде примеров из разных национальных литератур превосходно охарактеризован в упоминаемых М. Новиковым трудах М. Бахтина, Э. Ауэрбаха и других исследователей. Этот бытовой реализм оплодотворил просветительские комедии Фонвизина и молодого Крылова, поднявших его традиционные элементы на более высокую ступень и довед-

ших его до степени высокого искусства. Сложное взаимодействие господствующего классицизма и демократического, «низового» бытового реализма подготовило почву для смелой, предельно неканонической структуры державинской оды. В результате мы встречаемся в русской литературе с парадоксальным явлением — когда признанной вершиной классицизма в глазах современников оказывается поэтическое явление, которое на деле лишь с величайшим трудом может быть согласовано с теоретическим каноном. В дальнейшем, в первые десятилетия XIX в., когда на авансцену литературного развития выходит романтизм, струя бытового и просветительского, реализма в литературе не умирает: она по-разному прорывается в баснях Крылова, романах Нарезного, «Горе от ума» Грибоедова. Сентиментально-психологическая повесть Карамзина, романтическая лирика и поэма создают в конце XVIII — начале XIX в. предпосылки для дальнейшего углубления литературы во внутреннюю жизнь.

На этой почве вырастают первые явления, обозначающие начало уже не «ограниченной», просветительской, но новой, классической ступени развития русского реализма — то же «Горе от ума», «Борис Годунов», «Евгений Онегин», поздняя лирика, поэмы и проза Пушкина. Однако это не означает, что переход русской литературы в целом к реализму как господствующей литературной системе к этому времени закончился. Не только Гоголь и Лермонтов в 1830—1840-е гг., каждый по-своему, самостоятельно повторяют путь Пушкина от романтизма к реализму, но то же самое относится и ко многим писателям натуральной школы — к Тургеневу, молодому Гончарову, Герцену и даже к Некрасову и Достоевскому. Каждый из них проходит в своем развитии, пользуясь выражением Б. Г. Реизова, «по ступеням романтизма», прежде чем творчески освоить его достижения и на этой основе создать свой собственный, оригинальный, реалистический синтез. И даже после выступлений Белинского и Герцена в критике и публицистике против романтизма 1830-х гг. и формирования натуральной школы романтизм в русской литературе окончательно не сходит со сцены и не умирает, но в различных формах продолжает существовать и развиваться; об этом свидетельствуют не только многие явления в развитии лирической поэзии 1840—1850-х, но и «Хозяйка» Достоевского, и позднее, уже в 1860—1870-х гг., «таинственные» повести Тургенева.

Таким образом, у нас нет оснований говорить о рождении русского реализма как о своеобразном «взрыве», как нет оснований и приурочивать это рождение к одному, сравнительно короткому, историческому отрезку. Формирование классического реализма в русской литературе, как и на Западе, было процессом, который захватил *целую полосу исторического развития*. Как показывают работы последних лет, в этом процессе было несколько различных фаз, были свои поворотные моменты и сменявшие их не раз этапы постепенной медленной эволюции, свои периоды «наступления»

и «отступления», и лишь в процессе этой длительной исторической работы, сопровождавшейся освоением формирующимся реалистическим методом достижений бытового просветительского реализма, классицизма, романтизма, русского фольклора, древней литературы, создавались каждый раз своеобразные, индивидуальные системы реализма великих русских писателей XIX в., вырабатывались его общие, коренные эстетические принципы и идеалы.

Отсюда вытекает, что у нас нет оснований для того, чтобы вслед за М. Новиковым считать одним из наиболее специфических элементов классического русского реализма XIX в. тот «антиромантизм», который получил свое выражение в боевых выступлениях Белинского 1830-х гг. против Марлинского и Бенедиктова или в статьях молодого Герцена о дилетантизме в науке. Острая борьба с романтизмом не только в литературе, но и в философии, морали, философии истории и права, эстетике, политической экономике была в 1830—1840-х гг. не одним местным русским, но и *общеευропейским* явлением. Чтобы не быть голословным, выдвигая это утверждение, напомним о таких известных выступлениях против романтизма, относящихся к тому же периоду и получивших *общеευропейский* резонанс, как памфлет Гейне «Романтическая школа», манифест А. Руге против романтиков, а также критический анализ романтизма в статьях молодого Маркса периода «Рейнской газеты».

Острая полемика против романтизма в жизни и литературе была в 1830—1840-х гг. явлением, послужившим во всей Европе одной из форм идеологической подготовки революции 1848 г. Борьба передовой критики и публицистики с романтизмом в это время имела отнюдь не «внутрилитературный» характер (хотя она остро затрагивала также и всю область искусства) — речь шла прежде всего о необходимости для передовой мысли отказаться от субъективно-идеалистических упований и чаяний и о стоящей перед нею насущной задаче выработать объективное, трезво научное по своему складу философское и социально-историческое мировоззрение. Именно этот круг вопросов (а не специфический круг вопросов литературы) стоит и в центре цикла статей Герцена о дилетантизме в науке, одну из которых цитирует М. Новиков.

Таким образом, «антиромантизм» статей Герцена о дилетантизме в науке хотя и характеризует важную фазу в истории русской литературы и общественной мысли 1830—1840-х гг., но не может рассматриваться как выражение общего пафоса русского реализма у всех его представителей и на всех этапах его развития (в том числе и общего пафоса творчества самого Герцена-писателя). Дело обстоит значительно сложнее.

Беспощадно борясь с Бенедиктовым, Марлинским, славянофилами, Белинский восторженно относился к молодому Гоголю, Байрону, Лермонтову, Ж. Санд, высоко ценил романтические новеллы Гофмана и В. Ф. Одоевского. Герцен в молодости страстно увлекался героями Шиллера, а позднее создал теорию русского

общинного социализма, не чуждую романтического элемента. Все мы знаем о благоговейном отношении к Ж. Санд не только Тургенева или Достоевского, но и Салтыкова-Щедрина, которое они устойчиво сохраняли в течение всей своей жизни. Все эти, как и многие другие, общеизвестные факты не укладываются в характеристику русского классического реализма как «антиромантизма».

В современном модернизме получил широкое применение метод характеристики одних литературных явлений с помощью других путем присоединения частицы *анти*. Так возник термин «антироман» и другие подобные же чисто рефлективные образования. Однако подлинное большое искусство ни в наше время, ни в прошлые времена никогда не рождалось в качестве простой антитезы эстетике предшествующих стилей и направлений. Оно возникало в первую очередь под влиянием самой жизни, в качестве отражения реальной динамики общественного процесса. Вот почему реализм в литературе нигде, в том числе и в России XIX в., не может быть охарактеризован как «антиромантизм» (так же как он не является «антиклассицизмом» или отвлеченной рассудочной противоположностью любого другого литературного направления).

В ходе своего развития реализм в русской литературе XIX в. боролся с романтизмом, критически преодолевая его, но при этом и осваивал его ценные достижения, творчески трансформировал и переосмыслил его проблематику и образы, создавая на этой основе свои специфические методы и формы изображения жизни. Другими словами, отношение реализма к романтизму было в России, как везде, не односторонне отрицательным, деструктивным, но творческим, без чего не было бы возможным создание характеров Онегина, Печорина, Рудина, как и Раскольниковца или Ивана Карамазова, характеров, представляющих новое звено в истории постижения русской и мировой литературой ряда общественных и идеологических проблем эпохи, впервые смутно угаданных и воплощенных до возникновения классического реализма в романтической поэме, повести и философской драме. То же самое относится и к взаимоотношению русского (и не только русского!) реализма с классицизмом, сентиментализмом и другими предшествующими литературными направлениями.

4

В последнее время за рубежом неоднократно высказывалось мнение (восходящее к работам сторонников различных фракций литературного модернизма XX в. и поддержанное ревизионистом Р. Гароди) о мнимой «созерцательности», составляющей якобы родовой грех реалистического искусства и литературы XIX в. В своей статье — и в этом одно из ее больших достоинств — М. Новиков решительно и горячо восстает против подобного глубоко ошибочного утверждения.

Мастера реалистического искусства XIX в., в том числе Пушкин и Гоголь, Толстой и Достоевский, настойчиво боролись против популярных в их время романтических «мифов», против субъективных иллюзий, против репертуара устойчивых литературных клише во имя утверждения принципа последовательной верности искусства и литературы понятой глубоко и многосторонне жизненной правде. Но все они были как нельзя более далеки от приписываемой им современными противниками реалистической эстетики мнимой «созерцательности». Ибо, как справедливо указывает М. Новиков, ориентация литературы на объективную правду самой жизни всегда означала в подлинно классических образцах реалистической литературы XIX и XX вв. также ориентацию на общественную практику, которая представляет собой одновременно мощное орудие и единственный реальный критерий истинности всего нашего — в том числе художественного — познания. Стремясь овладеть правдой жизни, воспроизвести реальный ее облик и светотень, понять закономерности и тенденции развития общества, подлинный художественный реализм всегда, с одной стороны, исходил из реального опыта жизни людей, т. е. опирался на определенные — важные — стороны общественной практики, с другой же стороны, он стремился через раскрытие и постижение правды жизни воздействовать на сознание тех же людей, а через него — на процесс ее изменения и преобразования, другими словами, в конечном счете — на ту же общественную практику. Вот почему, вопреки широко распространенному на Западе взгляду, глубоко понятый реализм в искусстве и в прошлом, и в наши дни был всегда как нельзя более далек от приписываемой ему созерцательности. Это великолепно показал Ленин в своих статьях о Толстом, раскрыв на его примере глубокую и органическую подспудную связь специфического характера и склада реалистического мышления Толстого с всемирно-историческими особенностями русской революции.

И во Франции, и в Англии XIX в. утверждение реализма в литературе вовсе не означало поворота от романтической «активности» к реалистической «созерцательности». Шаг вперед, сделанный в истории романа Стендалем, Бальзаком, Диккенсом, Теккереем, Флобером, состоял именно в том, что все они — в той или иной мере — постарались увидеть мир таким, каким видел его в их эпоху не только благородный романтический мечтатель, но также и человек «толпы» (пользуясь выражением Белинского), т. е. любой более или менее рядовой участник исторической жизни, втянутый в процесс общественного бытия, активно переживающий его в живой, непосредственной форме своей духовно-практической жизнедеятельности. Если Стендаль считал, что его романы благодаря их реализму не смогут оказать прямого воздействия на умы его романтически настроенных современников, а потому предназначал их для читателей XX в., причиной этого был его скептицизм по отношению к иллюзиям тогдашнего буржуазного

либерализма, а не отказ от желания воздействовать на общественное сознание и практику. Что же касается Бальзака, Флобера, Золя, то их «бесстрашие» на поверку является иллюзией. Все они на деле занимали вполне очевидную для современного читателя активную общественную и эстетическую позицию — не только по отношению к романтизму и другим нереалистическим течениям в искусстве своей эпохи, но и, что гораздо важнее, по отношению к основным процессам буржуазной общественной и культурной жизни. При интерпретации и оценке возможностей и перспектив последней они — то стихийно, то сознательно — учитывали критерий общественной практики рядового демократического человека «толпы», идеи, чувства и настроения, которые историческая жизнь той эпохи реально в нем порождала. В еще большей мере это относится, в силу особых исторических условий социального развития России XIX в., о которых будет сказано ниже, к русской литературе.

Однако прежде чем перейти к вопросу об определяемых своеобразием исторического развития России в XIX и начале XX в. особых чертах русского реализма по сравнению с английским или французским, позволим себе высказать несколько соображений по поводу отраженной в цитированной работе М. Новикова концепции соотношения реализма и романтизма.

Соглашаясь, как уже было только что сказано, с тезисом об ориентации реализма на критерий общественной практики как об одной из определяющих, важнейших черт реализма, мы не можем согласиться и с противоположным утверждением, что упрек в созерцательности, адресуемой реалистическому искусству некоторыми его противниками, мы должны механически переадресовать романтизму.

Наоборот, мы признаем возможность существования и прежде, и в наши дни таких форм романтического искусства, которые, так же как и реализм, по-своему стремились (или стремятся) к активному преобразованию жизни (а порою в прошлом, добавим, даже превосходили в этом отношении в отдельных конкретных случаях современные им формы реалистического искусства!).

Общественная практика — понятие широкое и многогранное. И утверждая связь реализма с общественной практикой как важнейшим орудием, критерием и продолжением всякого, в том числе художественного, познания жизни, мы считаем, что у нас нет права отрешаться от связи с определенными сторонами той же общественной практики не только реализм, но и романтизм и даже некоторые модернистские направления в литературе. Без ориентации на определенные стороны общественной практики нет и не может быть искусства. Вопрос состоит в другом — в том, чтобы всякий раз с помощью научного анализа определить, какие именно грани общественной практики (а также практики каких социальных слоев и классов) отражает данное литературное направление, его конкретные исторические течения и формы.

В широком философско-историческом смысле понятие общественной практики включает и жизненный опыт, и практику широких народных масс, и практику ученого, художника, революционера, и жизнь и исторический опыт разных социальных слоев и классов. Учитывая это, у нас так же нет оснований априорно, в принципе отрывать романтизм от общественной практики, как нет оснований отрывать от нее реализм.

Романтизм начала XIX в. выразил в искусстве ту социально-историческую обстановку, которая сложилась после крушения просветительского «царства разума», отвлеченных идеалов свободы и братства французской буржуазной революции XVIII в. Тем самым на Западе он отразил и определенные стороны общественной практики, определенные стороны переживаний широких народных масс. Давно и прочно установлена и связь многих явлений западноевропейского романтизма с национально-освободительными и революционными движениями той эпохи. В еще большей мере это относится к восточно-европейскому, в частности русскому или польскому, романтизму. Отрицать «активный» характер романтизма Байрона, Шелли, поэтов-декабристов, Лермонтова, Мицкевича, Петефи, как и многих других великих поэтов XIX в., попросту невозможно, — этому противоречит реальное содержание их творчества. Не случайно названные и многие другие писатели-романтисты XIX в. (Гюго, Ж. Санд) были уже самой своей биографией связаны с революционным и социалистическим движением своей эпохи, отразили определенные стороны чаяний и переживаний непосредственных участников последнего; уже это одно со всей возможной очевидностью свидетельствует о связи романтизма (как и реализма) с определенными сторонами реальной общественной практики, о специфической «активности», присущей ряду форм и направлений именно романтического искусства слова.

5

Еще в 1937 г. М. А. Лифшиц выдвинул на материале общественной мысли и литературы пушкинской эпохи методологическое положение, имеющее, на наш взгляд, принципиальное значение также и для понимания особенностей русского реализма XIX в. Сопоставляя общественные идеи декабристов с идеями французских либералов 1820-х гг. (и возражая А. Н. Шебунину, Б. В. Томашевскому и другим исследователям, сблизившим оба указанных явления), М. А. Лифшиц справедливо, на наш взгляд, указал на историческую неправомерность подобной аналогии ввиду того, что мы имеем в указанном случае дело с явлениями, относящимися не к одной и той же, а к разным стадиям в истории обеих национальных культур. Несмотря на то что декабристы и молодой Пушкин изучали книги и статьи французских либеральных мысли-

телей и черпали из этих книг материал для собственных идейных и художественных построений, по гражданскому, революционному накалу, писал М. Лифшиц, идеи декабристов и молодого Пушкина скорее могут быть сближены со взглядами радикальных французских дворянских мыслителей XVI—XVII в., чем с политическими теориями их весьма умеренных буржуазно-либеральных современников.⁴

Так же как английская и французская литературы XVIII — первой половины XIX в., русская литература развивалась в этот период от классицизма (и романтизма) к реализму. Но начальные точки отсчета, темп и характер движения в России и в тех странах, где раньше других возник капитализм, были неодинаковы. Эту диалектическую неравномерность развития, стадиальную неоднородность хронологически (и даже типологически) близких явлений мы должны, на наш взгляд, всегда учитывать, для того чтобы разобраться в особенностях русского романтизма или реализма.

Как нам представляется, для определения своеобразия русского реализма XIX в. особенно важны два момента.

Во Франции и Англии реализм в XIX в. развивался в условиях уже в основном сложившихся буржуазных отношений, которые в этих странах были подготовлены длительным процессом исторического развития, начавшегося еще на исходе средних веков, а потому, при всем критическом отношении к ним передовой части общества, представлялись естественным, органическим результатом этого процесса. Основным содержанием творчества писателей-реалистов явился здесь соответственно критический анализ последних, разворачивавшихся на их глазах звеньев этого процесса и осмысление его результатов.

В России же дело обстояло иначе. Буржуазное развитие не было здесь подготовлено растянувшимся на столетия процессом медленного «органического» роста собственности и правосознания средних классов. В течение одного столетия, вернее, его второй половины, Россия ускоренно пережила тот драматический и бурный социально-экономический переворот, который в Англии и Франции растянулся на несколько столетий — с XVI по XVIII. Отсюда вытекают два существенных обстоятельства, определивших особые исторические судьбы русского реализма и, в частности, русского романа.

Первое из них — различие исторического фона, существенное именно для литературы и искусства. В Англии, Франции, Германии писатель-реалист, критикуя буржуазную современность, мог противопоставить ей либо изящество и законченность форм жизни аристократических слоев (Бальзак), либо мир мелкой собственности с его честностью и патриархальными традициями (Диккенс, тот же Бальзак), либо нетронутые капитализмом провинциальные островки с их наивной красотой и поэзией чувства (австро-немецкие «областнические» реалисты, Т. Гарди). В России же в XIX в. еще существовали не осколки, но целые обширные

пласты как жизни господствующих классов, так и народной жизни, противостоявшие официальной государственности, крепостническому миру «мертвых душ», а равно и «приобретательству» Чичиковых и Штольцев. Этот исторический фон дал русской литературе XIX в. многих ее основных положительных героев, сообщил ей то высокое поэтическое содержание, которое обычно отсутствовало в произведениях не поэтического, но критического по преимуществу англо-французского реализма XIX в.⁵

Другая важная особенность русской национальной жизни XIX в., обусловившая своеобразие русского реализма, была широко отмечена еще крупнейшими русскими писателями, а также революционно-демократической критикой той эпохи. Как нам не раз приходилось уже писать,⁶ хотя на Западе в XIX в. продолжало развиваться демократическое общественное движение и в 1840-е гг. возник научный социализм Маркса, образ мыслящего и ищущего человека из народной среды, равно как и из среды передовой интеллигенции, здесь разрабатывала по преимуществу романтическая, а не реалистическая литература. «Воспитательный» роман, ознаменовавший в XVIII в. высшую точку подъема интеллектуализма в западном романе, в XIX в. оттесняется здесь на периферию реалистической прозы, в которой на центральное место выдвигаются романы «карьер», «утраченных иллюзий» или скорбная повесть о «простых», бесхитростных душах, противостоящих господствующему миру прозы и сухого эгоистического расчета. Иное дело в России. Здесь, в условиях развивавшегося в стране широкого брожения умов и роста освободительного движения интеллигенции, именно реалистический роман стал в XIX в. и начале XX в. наиболее тонким и совершенным художественным отражением исторических блужданий, ломки жизни и сознания широких масс, моральных, философских и идеологических исканий эпохи. Отсюда вытекают и остро драматический склад русского романа, и его напряженный интеллектуализм, столь глубоко поразившие в конце XIX в. его первых зарубежных ценителей, как и отмеченный выше его поэтический характер, — вопросы, не получившие, как нам представляется, достаточно полного отражения в интересной концепции русского реализма, развиваемой М. Новиковым.

Западный реализм в одних случаях исходил часто в критике настоящего из известной элегической идеализации уходящего прошлого, в других был склонен апеллировать к абстрактным правовым и нравственным нормам самого же буржуазного общества, в третьих поэтизировал порожденные им моральные парадоксы и «цветы зла». Русский же реализм опирался прежде всего на ощущение потенциальных, неисчерпанных возможностей национальной жизни. Ибо ее здоровое, плодотворное зерно противостояло в глазах великих русских художников-реалистов как крепостническому, так и буржуазному укладу жизни, таило в себе способность развития в направлении будущих более высоких и чи-

стых, гармонических отношений людей друг к другу и к окружающей природе, а это придавало русскому реализму в его высочайших, классических образцах широкую поэтическую перспективу. Наконец, существенное обстоятельство, определившее своеобразие русского романа по сравнению с английским и французским (о чем нам также уже не раз приходилось писать, а потому мы считаем возможным здесь упомянуть о нем лишь в общих чертах), — «синтетический» (условно говоря) склад русского романа в отличие от «аналитического», французского. Бальзак, Золя (а отчасти и Диккенс) посвящали, как правило, каждый из своих романов особому кругу проблем (политике, «частной жизни», школе, суду, прессе и т. д.), особому «этажу» общественного здания. С помощью ряда отдельных гигантских фресок, каждая из которых изображает один из узлов общественного целого, они стремились по частям воссоздать свою страну и эпоху. Русские романисты шли к решению той же задачи иным путем — не только потому, что они сознавали потенциальную неисчерпаемость ее при разложении общества на отдельные звенья, но и в силу осознания ими органической целостности национальной жизни, невозможности для художника ее механического членения без ущерба для общего смысла картины. Это позволило им достичь больших результатов при выявлении общих драматических черт жизни общества своей эпохи, взятого в конкретном единстве и динамике образующих его противоречий, в нераздельном сцеплении жизни верхов и низов, большого и малого, обыденного и исключительного, высокого и низкого, бытовой, повседневной стороны жизни и ее поэтически просветленных порывов и явлений. Более подробно читатель может ознакомиться с моим пониманием этой важной особенности русского романа в книге «Поэтика русского реализма» (Л., 1971).

6

Существовал довольно длительный период, когда многие историки литературы и у нас, и за рубежом считали свою задачу решенной, если им удавалось определить, к какому литературному направлению — реализму, романтизму или символизму — относится тот или иной автор или произведение. Сейчас такая постановка вопроса (закономерная на определенном, более раннем этапе развития науки) мало кого удовлетворяет. Ученые постепенно убедились в том, что каждое литературное направление, и в том числе реализм, представляет собой сложную систему. Она складывается из множества несходных друг с другом национальных, исторических и индивидуальных подсистем и вариантов. И задача изучения реализма предстала перед наукой сегодня как задача определения специфических черт различных исторических подсистем, многообразных, то близких, то далеких друг от друга нацио-

нальных и индивидуальных типов реализма, каждый из которых обладает своей неповторимой структурой и внутренней сложностью.

Сознавая вышесказанное, М. Новиков хочет в своей статье суммировать некоторые из накопленных им самим и другими учеными (так, он опирается на известные работы М. М. Бахтина и его теорию полифонического романа) данных, позволяющие говорить об устойчивых признаках русского реализма вообще и русского реалистического романа XIX в. в частности. Не повторяя всех тезисов, выдвинутых им в этой связи, ограничимся указанием на три: на характеризующий русский реализм, по мнению румынского ученого, «взрывной характер», особенно последовательное и напряженное противопоставление им себя предшествующим литературным направлениям, на сочетание в русском романе объективности и полифонии с особой авторской субъективностью, обусловленной «мессианской жаждой общественной деятельности», и, наконец, на свободное, динамическое строение русского романа, строение, которое определяется не твердым, наперед заданным жанровым каноном, но органически вырастает «изнутри», из движения замысла, а потому нередко кристаллизуется лишь постепенно, вместе с развитием этого замысла, уже в самом ходе творческого процесса.

Рассмотрим некоторые из гипотез румынского ученого, как вызывающих наше согласие, так и представляющихся нам спорными.

Одним из плодотворных утверждений М. Новикова, которое мы полностью разделяем, является мысль о том, что для русского реалистического романа XIX в. в отличие от французского не характерна (в качестве определяющей) ориентация на метод и результаты современных ему естественных наук. Это верное наблюдение тем более существенно, что начало широкого влияния естественнонаучных теорий на творчество повествователя и романиста мы можем за рубежом наблюдать с конца XVIII в. не в одной Франции. Ориентация на метод ученого, стремление осмыслить явления человеческой жизни по аналогии с новейшими достижениями естествознания — характерная черта гениального позднего романа Гете «Избирательное сродство». Литература немецкого романтизма от Новалиса до Гофмана была неразрывно связана в своем развитии с идеями романтической философии природы. Под прямым влиянием французского естествознания начала XIX в. (и не без воздействия перенесенных во Францию теорий немецких романтиков) Бальзак в «Предисловии» к «Человеческой комедии» сформулировал мысль о сходстве между социальными и биологическими видами и выдвинул представление о близости метода естественных наук методу социолога и художника, который хочет стать историком общества. Позднее это представление было трансформировано (и при этом во многом упрощено) Золя и натуралистами. В России подобного широкого и постоянного влияния

естествознания на литературу не было ни в период романтизма, ни в период классического реализма, хотя многие отдельные русские писатели-романтики и реалисты — В. Ф. Одоевский, Тютчев, поэты-любомудры, Герцен, Тургенев как автор «таинственных повестей», Достоевский-психолог — чутко реагировали на отдельные идеи современного естествознания и высокохудожественно их преломили. Литература, и в частности роман, была в России XIX—начала XX в. гораздо теснее связана с общественным движением, философской и освободительной мыслью, исторической наукой, чем с развитием точных наук и естествознания, а потому и своеобразный «сциентизм», свойственный французским реалистам, разделявшееся ими в лице Бальзака и Золя представление о естествознании и его методах как наиболее «чистой» «модели» всякого, в том числе художественного, знания, не были характерны для их русских братьев.

Вот почему М. Новиков совершенно прав, на наш взгляд, и тогда, когда он отмечает, что неприятие большинством выдающихся русских писателей второй половины XIX в. (и притом, добавим, писателей, принадлежавших к разным направлениям, — Гончаровым, Щедриным, Достоевским, Толстым) французского натурализма не было случайным, но отражает одну из важных черт национальной традиции русского реализма, который отличался от французского натурализма повышенным вниманием к проявлениям духовной жизни человека, гуманистической верой в его свободу и нравственное достоинство. Поэтому русский классический реализм не был склонен сводить отношения, складывающиеся между людьми в обществе, и их душевную жизнь к элементарным биологическим процессам животного мира, но стремился объяснить наблюдаемые в современном ему обществе явления нравственного и духовного озверения и упадка несовершенством культурно-исторических и социальных условий жизни, с которыми человек (в том числе художник!) не имеет права мириться.

Весьма плодотворным и теоретически весомым представляется нам и тезис М. Новикова об особой «емкости» русского реализма, «не признающего, — по верному определению исследователя, — никаких ограничений в области отражения действительности». Этот тезис, так же как мысль о том, что структура и композиция в русском реалистическом романе (что составляет одну из ценных черт его поэтики) не определяются внешними требованиями жанра, но в подавляющем большинстве случаев свободно и произвольно рождаются «изнутри», из движения темы (и вообще содержания) произведения, весьма близки к выводам, не раз высказывавшимся советскими учеными, в том числе автором этих строк.

Менее удачным кажется нам тезис о «взрывном характере» русского реализма, ибо, во-первых, как было показано выше, реализм в России не возник путем «взрыва»: его формирование растянулось на несколько этапов, где были и резкие качественные

сдвиги, своего рода «взрывы», и периоды медленной, постепенной эволюции, и «приливы» и «отливы». С другой же стороны, сказать, что в процессе своего развития реализм отрицал систему предшествующих направлений, значит остановиться на полпути, ибо, отрицая их, реализм — и это не менее важно — осваивал и впитывал в себя их ценные достижения (причем меньше всего эти направления можно свести к «официальной» народности 1830-х годов!).

Спорным представляется нам и тезис М. Новикова, гласящий, что самобытность русского реализма XIX в. в области поэтики выразилась в исключении (или сведении к подсобной роли) фигуры рассказчика. Этот тезис противоречит, на наш взгляд, не только многочисленным примерам из художественной практики позднего Гоголя («Шинель»), Тургенева (образ рассказчика фигурирует во многих его повестях!), Лескова, Щедрина, Чехова, Горького, но и положению румынского ученого о «емкости» русского реализма, его «открытости» любым — при их художественной эффективности — способам отражения действительности как важных его всемирно-исторических особенностях и преимуществах. Да и вообще вряд ли можно, на наш взгляд, строить теоретическую типологию реалистического романа в национальном разрезе на основе выделения в качестве критерия той или иной формы ведения рассказа: от автора, рассказчика, героя или «хроникера»; выбор этих форм может быть скорее продиктован в разных случаях традицией, темпераментом художника, его индивидуальной манерой, особенностями материала, предмета изображения, исторической ситуации, чем специфической структурой данной национальной системы реализма, в особенности если она успела достичь высокой степени исторического развития и включает в себя множество «подсистем», как это было в России.

Не вполне точен на наш взгляд, М. Новиков, приписывая представителям разных, несходных друг с другом этапов и течений русского реализма в качестве общих, объединяющих черт «олимпийскую объективность» и «жажду общественной активности», переходящую в своеобразный «мессианизм» (если воспользоваться терминологией румынского ученого).

Прежде всего о понятии «мессианизм». Если оставить в стороне первоначальный (религиозный) смысл этого термина, то в XIX в. он употреблялся обычно во вполне определенном, конкретно-историческом смысле — в связи с характеристикой различного рода течений общественной мысли, как прогрессивных, так и реакционных, которые разделяли учение об особом историческом назначении данного народа, приписывая ему особую роль в истории человечества. В истории русской общественной мысли XIX в. подобной позиции придерживались многие из славянофилов, которые в эстетике стояли, однако, на романтической, а не на реалистической точке зрения. Из крупных русских писателей-реалистов отзвуки славянофильских идей можно найти лишь у двух: у позд-

него Гоголя периода «Переписки с друзьями» и у Достоевского. Пытаться отыскать следы «мессианизма» в аналогичном, специфическом смысле слова у Пушкина, Тургенева, Гончарова, Щедрина, Некрасова, Островского, Льва Толстого — задача по меньшей мере бесполезная. К этому следует добавить, что даже к национально-историческим идеям Достоевского термин «мессианизм» применим с рядом существенных оговорок: назначение России Достоевский видел не в особом ее «богоизбранничестве», но в способности русского народа помочь общему движению народов Европы к всечеловеческому освобождению и братству, что придает его «мессианизму», особый, христианско-гуманистический, демократический характер.

Но даже если оставить в стороне неправомерное сближение М. Новиковым свойственного передовой русской литературе высокого понимания общественной миссии художника с религиозным или национально-историческим мессианизмом, уже самое утверждение им как двух одинаково характерных черт русского реализма «олимпийской объективности» и «пламенного» подвижничества волюно или невольно схематизирует и упрощает, на наш взгляд, действительную сложность литературного процесса.

Прежде всего, как нам представляется, та объективность, которая свойственна высшим образцам классического реалистического искусства, в частности великим произведениям Пушкина, Толстого, Чехова, Горького, отнюдь не тождественна объективности «олимпийского» типа. «Олимпийская» объективность — это позиция спокойной невозмутимости художника, который дистанцирует себя от изображаемого, занимая по отношению к нему позу художественного превосходства. Объективность же русского реалистического искусства — объективность иного порядка: это та глубокая влюбленность художника в правду жизни, страстная уверенность в ее насущной необходимости и пользе, приносимой ею человечеству, которую Толстой прокламировал в конце второго севастопольского рассказа. В подобной влюбленности художника в правду как в огромную нравственную силу самой реальности нет ничего сходного с «олимпийской» объективностью в прямом, традиционном смысле слова.

Однако еще важнее другое: Гоголя, Герцена, Чернышевского, Щедрина, Достоевского, Толстого при всей мощи их реализма трудно причислить к числу «объективных» художников: достаточно вспомнить изображение Наполеона в «Войне и мире» или «Бесов» Достоевского, чтобы вызвать сомнение в научной точности подобной классификации. С другой же стороны, среди выдающихся представителей русского реализма были художники менее страстные, более спокойные по характеру и манере изображения жизни — Тургенев, Гончаров, Писемский, Островский, Чехов, и хотя им отнюдь не было чуждо стремление к преобразованию действительности, представление о постоянно сжигающей их жажде общественной деятельности и обращенных к современ-

никам «пламенных» призывах может быть отнесено к ним, лишь если сопроводить его рядом оговорок и уточнений.

Другими словами, хотя глубокая объективность и страстная жажда общественного служения одинаково мощно проявились в истории русского реализма, все же и на разных стадиях литературного процесса, и у художников разных индивидуальностей и направлений они проявились неравномерно и неодинаково. Не принимая во внимание это обстоятельство, можно легко превратить наше представление об исторических особенностях русского реализма в отвлеченную схему, не учитывающую реальной социально-исторической динамики литературного процесса. Тенденция к подобной схематизации, на наш взгляд, не соответствует потребностям науки сегодняшнего дня.

Русский реализм не был неподвижным, однородным течением; в процессе развития он вбирал в себя традиции, искания и достижения также других многообразных школ и направлений, осваивал не только достижения Пушкина, Лермонтова, Гоголя, но и художников других эпох — от романтизма вплоть до древней русской литературы (Достоевский, Лесков), фольклора (Некрасов), а также достижения литературы мировой. В сменяющихся исторических условиях реализм постоянно обогащался, приобретал новые черты. В то же время при господстве реалистического направления в русском искусстве и литературе, а особенно в некоторых их течениях и жанрах также и во второй половине XIX в. возникали романтические тенденции, часто несходные между собой. Они взаимодействовали с реализмом, порой сложным образом вливались в него, а порой резко ему противостояли. Таковы различные по своему духу и характеру романтические тенденции славянофильской прозы, философской новеллы («Призраки» Тургенева), революционно-демократического социально-утопического романа («Что делать?»), поэзии Фета, А. К. Толстого, революционного народничества — явления неоднородные, которые не поддаются объединению.

Характерные черты русского реализма: постоянное сочетание стремления к освоению новых исторических явлений и пластов действительности с философской углубленностью, масштабностью обобщений, сочетание роста аналитического начала с поисками художественного синтеза. Реалистическая литература 1840—1870-х гг. в России постоянно и в различных направлениях перешагивает свои традиционные «границы». Она берет на себя решение всей полноты вопросов жизни — вопросов социального идеала и революционной практики (Чернышевский), философии истории («Война и мир»), социально-экономического анализа условий и процессов народной жизни (Г. Успенский и другие писатели-народники) и др. При этом закономерно возникают различные тенденции: движение как вширь, так и вглубь, стремление точно запечатлеть неповторимые черты жизни определенного края, социального слоя, бытового уклада и стремление к проник-

новению в тайны внутренней жизни, в глубину человеческой «души», в сложное, зигзагообразное и противоречивое течение процессов умственной и нравственной жизни. Эти тенденции то соединяются, то расходятся; они по-разному проявляются в творчестве разных по своему социальному опыту, мировоззрению и складу дарования художников. Жизнь предстает в литературе то в сочетании разных аспектов, то в каком-нибудь одном из них — бытовом, социально-историческом, политическом, моральном, психологическом и т. д. Внимание к разным аспектам жизни, разные фокусы зрения влекут за собой различие форм и средств художественного отражения.

Одна из задач дальнейшего изучения — не только раскрыть ведущую роль в литературном процессе эпохи реализма повествовательных жанров, особенно романа, но и широкое влияние их структуры на структуру поэзии и драматургии; постоянное интенсивное взаимодействие и быструю эволюцию отдельных жанров (например, очерка); создание в процессе историко-литературного развития новых сложных жанровых объединений (циклизация очерков и ее различные типы у Щедрина и Г. Успенского) и т. д., сочетание тенденции к разрушению устойчивых, «канонических» форм со стремлением к обновлению структуры и средств художественного изображения, его приближению к жизни — ее общему ритму и конкретному, телесному облику.

Содержание, проблематика и художественные особенности творчества отдельных писателей, их стиль, самая общественная функция искусства слова подвергались также и в период расцвета русского реализма значительным изменениям. И лишь конкретно, дифференцированно изучая развитие реалистического направления в литературе, выявляя в нем различные тенденции, изобразительные и стилевые возможности, многообразие его художественных средств, мы можем сегодня решать на уровне современных задач науки основные проблемы теории и истории русского реализма.

РУССКИЙ КЛАССИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ И ПРОБЛЕМЫ ГУМАНИЗМА

1

Русский классический реализм XIX в. — вершина развития русской национальной литературы и одна из признанных вершин литературы мировой. И тем не менее, несмотря на сравнительно большое число работ, посвященных как общим вопросам истории русского реализма XIX в., так и отдельным его крупнейшим представителям, многие вопросы теории и истории русского классического реализма требуют от нас на современном этапе развития нашей науки уточнения, а порою и критического пересмотра. Не случайно о настоятельной необходимости дальнейшего уточнения нашей литературоведческой теории, связанной с проблемой реализма, с определением его основных черт как художественного метода неоднократно писали в последние годы многие видные представители советской критики и филологической науки.¹

Первый вопрос, о котором хочется сказать несколько слов в настоящей главе, — это вопрос о том, обладала ли русская литература уже в XVIII в. своими самобытными реалистическими традициями.

Как известно, еще В. Г. Белинский разграничил в русской литературе XVIII в. два направления. Одним из них он считал господствовавший в русской литературе XVIII в. классицизм, к которому Белинский как литературный боец относился полемически и художественные достижения которого он в эпоху, когда еще только недавно отошли в прошлое жаркие литературные бои между классицизмом и романтизмом, был склонен недооценивать. Другим важным (и принципиально отличным от «риторического», по терминологии Белинского, направления) он считал направление «сатирическое», которое критик оценивал высоко и с традицией которого он связывал гоголевское направление в литературе, т. е. русский реализм своего времени.²

Очевидно, что в настоящее время взгляды Белинского на русскую литературу XVIII в. требуют серьезных коррективов. Утверждение принципа историзма в литературной науке позволило ей отказаться от скептического отношения Белинского к эстетике классицизма XVIII в. Не только творчество Ломоносова или Державина (как понял еще Гоголь) принадлежит к величайшим

классическим достижениям русской национальной, да и всей мировой поэзии того времени, но и творчество других видных представителей русского классицизма от Кантемира, Тредиаковского и Сумарокова до Княжнина, как и поборников идей сентиментализма в нашей литературе XVIII в., заслуживает от нас серьезной эстетической и историко-культурной оценки, учитывающей анализ как сильных, так и слабых сторон их литературного наследия. Именно такую оценку они получили в лучших работах советских историков русской литературы XVIII в., в том числе в работах Г. А. Гуковского, П. Н. Беркова, Д. Д. Благого, Г. П. Макогоненко, Ю. М. Лотмана, Г. Н. Моисеевой, А. В. Запавова, Ю. В. Стенника, Н. Д. Кочетковой и ряда других авторитетных наших ученых. Но если оценка Белинского русской оды и трагедии XVIII в. как жанров по преимуществу «риторических» (что, впрочем, не помешало Белинскому дать замечательную, во многом непревзойденную до сих пор по глубине характеристику ряда державинских од) была исторически односторонней, то следует ли отсюда делать вывод, что и мысль Белинского о преемственности между «сатирическим» направлением в литературе XVIII в. и позднейшим, «гоголевским» направлением лишена современного живого историко-литературного значения?

Как видно из напечатанной недавно в журнале «Русская литература» (1982, № 4) статьи Ю. В. Стенника, вопрос этот до настоящего времени вызывает споры. Если коллектив ученых Института мировой литературы АН СССР им. А. М. Горького, работающих над созданием «Истории всемирной литературы», а также Г. П. Макогоненко признают существование в литературе эпохи Просвещения художественно ценной и самобытной реалистической традиции, то Ю. В. Стенник отвергает (по крайней мере, для русской литературы) значение этой традиции как самостоятельного и важного историко-литературного фактора, стремясь целиком, без остатка вывести все «сатирическое» (по терминологии Белинского) направление русской литературы XVIII в. их эстетики и поэтики классицизма.

Доказывая, что реализм был чужд литературе XVIII в., Ю. В. Стенник ссылается на драмы Д. Дидро «Побочный сын» и «Отец семейства», в которых Дидро не избежал фальшивой «чувствительности», сентиментальной идеализации мещанских семейных добродетелей, а равно на то, что, как указали еще в 1936 г. Н. Я. Берковский и В. М. Блюменфельд,³ провозгласив в теории (в диалогах о «Побочном сыне» и трактате «О драматической литературе») необходимость для писателя строить интригу на основе конфликтов, вытекающих из различия социальных положений (conditions) героев, гениальный французский писатель на практике в своих пьесах изобразил коллизии, не столько порожденные различиями этих положений, сколько их семейных отношений (relations). Это наблюдение В. М. Блюменфельда и Н. Я. Берковского верно. Более того, оно весьма существенно

для анализа противоречия эстетики просветителей XVIII в. Но, как справедливо отмечает и сам же Ю. В. Стенник, Дидро был автором не только «Двух друзей из Бурбонны», «Отца семейства» и «Побочного сына», но и такого шедевра иронической диалектики, как «Племянник Рамо». Тонким психологическим реализмом отмечены многие страницы «Клариссы Гарлоу», «Страданий молодого Вертера», «Сентиментального путешествия» Стерна, «Исповеди» Руссо, несмотря на то что все эти произведения мы относим к литературе сентиментализма. А романы Г. Филдинга и Т. Смоллета (как признает и сам Ю. Стенник) принадлежат к несомненным вершинам искусства реалистической прозы. Все это показывает, что в западноевропейской литературе эпохи Просвещения, когда в искусстве Запада еще продолжал развиваться классицизм (в различных, несходных его формах), достиг своей вершины сентиментализм, завоевали значительный успех и популярность такие художественные течения, как преромантизм и рококо, существовала своя, достаточно развитая реалистическая традиция.

То же самое относится и к России XVIII в.

Обращаясь в качестве важной параллели к явлениям изобразительного искусства, напомним, что русский XVIII век дал такие мощные художественные индивидуальности, как Ф. Шубин и Д. Левицкий. Гениальные скульптурные портреты, изваянные резцом Шубина, как и поразительные по своей жизненной характерности, выразительности, глубокому пониманию национального характера, трезвой, неподкупной правдивости портреты, принадлежащие кисти Левицкого, относятся к величайшим явлениям реализма XVIII в. в масштабе всего мирового искусства.

Но если это так, стоит ли отрицать глубокую жизненность героев Фонвизина, вызвавшую восхищение не только современников драматурга, но и Пушкина, Вяземского, Гоголя, Достоевского? Или отрицать уникальность такого единственного в мировой художественной культуре XVIII в. явления, как автопортрет Державина, нарисованный им в его произведениях, — от первого гениального наброска (в оде «Фелица») до итогового, наиболее высшего и совершенного варианта этого автопортрета (в знаменитом стихотворении Державина «Евгению. Жизнь Званская», 1807). Тем более что искусство Фонвизина и Державина — портретистов органически, внутренне близко по своему духу искусству Шубина и Левицкого. И притом оно питалось теми же жизненными впечатлениями, родилось в той же культурно-исторической среде и определенным образом с искусством этих художников взаимодействовало, создавалось как бы в творческом с ним соревновании.

Так же, как Фонвизин и Державин, Шубин и Левицкий жили и творили в эпоху почти безраздельного господства художественной доктрины классицизма. И оба они сами теоретически держались основных положений, провозглашенных этой доктриной (и более того — во многом творчески на нее опирались). И однако

творчество их шире этой доктрины, оно не уместается в установленные ею рамки. Ибо, как мы знаем (и это справедливо отметил Ф. Энгельс), реализм в искусстве нередко проявляется «независимо от взглядов автора».⁴

В «Бригадире» Фонвизин вводит нас в комнату помещичьего дома, стоящего в глубине России. В комедии действуют представители двух достаточно заурядных, типичных для тогдашнего дворянства семей. Глава одной из них — отставной бригадир (военный), другой — советник, бывший судья, штатский — член губернской администрации, покинувший службу, чтобы избежать наказания за взятки, и ставший в несправедливо нажитом имении скупым, рачительным хозяином. В отличие от других комедиографо-рационалистов Фонвизин отступает от однолинейности в трактовке отрицательных персонажей, наделяя их, благодаря сложности бытовой и идейно-психологической характеристики, своего рода «стереоскопичностью». Бригадир — тупой и невежественный служака, привыкший говорить языком военного артикула, неумелый обольститель и притом домашний тиран, но в то же время он не лишен здравого смысла и известного прямодушия. Советник в комедии Фонвизина — бывший взяточник, скупец, но в то же время и лицемер; как мольеровский Тартюф, он одновременно ханжа и полон грубых сладострастных вожделений. Эта «стереоскопичность» главных характеров комедии определена тем, что и в бригадире, и в советнике драматургом как бы спрессованы воедино их прошлое (у одного — военное, у другого — судебское) и настоящее (унылое, праздное и бескультурное помещичье существование): жизнь человека в ее движении, его язык и психология предстают в комедии в определенном единстве.

Но в наибольшей мере реализм Фонвизина — отца национальной русской комедии, как поняли уже современники драматурга, а позднее — Достоевский,⁵ раскрылся в замечательном образе бригадирши. Тупая, суеверная и невежественная женщина, ум которой постоянно погружен в узкокорыстолюбивые интересы и мелочные хозяйственные заботы, бригадирша Фонвизина в то же время — забитая грубым, деспотическим мужем жена и любящая мать глупого, ничтожного сына-бездельника, в ничтожестве которого во многом она сама, как и ее муж, виновата. Причем Фонвизин не только делает бригадиршу одновременно и ярким воплощением резко отрицательных начал, и жертвой окружающей среды. Драматург вкладывает в ее уста потрясающий по силе рассказ о мучениях другой простой русской женщины — жены армейского капитана Гвоздилаина, одной из многих неизвестных жертв дикого и невежественного быта российского захолустья. Рассказ бригадирши о капитане Гвоздилине и его несчастной жене раздвигает рамки комедии: перед зрителем на минуту как бы раскрывается широкая пространственная перспектива — перед ним предстает обобщенный образ судеб страдающей и угнетенной простой русской женщины. Сочувствие недалекой и невежествен-

ной бригадирши страданиям безвестной капитанши, так же обойденной подлинно человеческой жизнью, как и она сама, хотя и на одну минуту, поднимает и просветляет образ самой бригадирши. Со своим горьким и трезвым жизненным опытом и с воспитанным ее тяжелой жизнью, искренним, хотя и непросветленным сознанием, сочувствием чужой беде бригадирша оказывается в этой сцене, как пронизательно заметил в XIX в. Достоевский, выше, чем «положительная» героиня комедии, дочь советника Софья, образ которой остался всего лишь бледным типом благородной резонерки.

Переноса действие вглубь России, широко распахивая перед зрителем и читателем двери обычного, среднего помещичьего дома, автор впервые, как отметил К. В. Пигарев, правдиво и ярко рисует картину его повседневной, домашней жизни. Характерно начало комедии: в комнате, «убранной по-деревенски», бригадир курит трубку, сын его пьет чай, советник просматривает календарь, бригадирша вяжет чулок; далее на сцене появляются карты и шахматы. Бригадир пересыпает свои речи военными терминами, советник — приказными и книжными церковнославянскими выражениями, Иванушка и советница изъясняются на комическом языке — полурусском-полуфранцузском жаргоне. Все это достаточно далеко от «правил», которые диктовала эстетика классицизма в ее традиционном варианте.

В комедии «Недоросль» (1782) Фонвизин делает следующий шаг по тому пути, на который вступил в «Бригадире». И здесь перед зрителем встает живая картина внутреннего, домашнего быта дикой и невежественной провинциальной семьи русских помещиков. Но с первой же сцены комедии семейные взаимоотношения в доме Простаковых оказываются неразрывно сплетенными в один узел с отношением героев комедии к дворовым и крепостным крестьянам. На сцене действуют и главная отрицательная героиня комедии — деспотическая и властная помещица-самодурка Простакова, и ее забитый и запуганный муж, привыкший во всем подчиняться жене, и брат Простаковой Тарас Скотинин, больше всего на свете любящий своих свиней, и дворянский «недоросль» — любимец Простаковой, ее не желающий ничему учиться сын Митрофан, избалованный и развращенный материнским воспитанием. Но рядом с ними выведены дворовые Простаковых портной Тришка, крепостная нянька, бывшая кормилица Митрофана — Еремеевна, его учителя: сельский дьячок Кутейкин, отставной солдат Цифиркин, хитрый пройдоха немец-кучер Вральман. Этого мало — реплики и речи Простаковой, Скотинина и других персонажей, положительных и отрицательных, все время напоминают зрителю о незримо присутствующем за сценой, отданном Екатериной II в полную и бесконтрольную власть Скотинины и Простаковым населении русской крепостной деревни. Именно оно, оставаясь за сценой, становится фактически главным страда-

тельным лицом комедии, судьба которого бросает грозный, трагический отблеск на судьбы дворянских персонажей.

Заслуга Фонвизина как реалиста-просветителя в «Недоросле» в том, что он наглядно показал, что сословные привилегии дворянства и крепостное право — бедствие не только для крестьянина; они неизбежно действуют развращающе на само русское дворянство. Привыкнув к ничем не ограниченной, безнаказанной власти над крепостными, дворянство в массе своей теряет человеческий облик, превращаясь в Скотининых и Простаковых. Неограниченное тиранство и самодурство в отношениях с нижестоящими, с «черным народом», ведет к понижению умственного и нравственного уровня дворянского класса, к тиранству и самодурству в семейном быту, к потере рядовым дворянином нормального человеческого лица. При этом сам Фонвизин не был чужд мысли о том, что падение нравов екатерининского дворянства — и при дворе (о чем свидетельствует Стародум), и в помещичьих усадьбах, где его обнаруживает с особой силой и наглядностью пример Простаковых, — может быть предотвращено реформами «сверху». Но независимо от сознательных намерений драматурга его комедия объективно приобретала значительно более широкий, чем предполагал он, социально-обличительный, реалистический смысл.

«Злонравие» Простаковой воспринимается зрителем и читателем не как следствие того лишь, что ее «ничему не учили», но и как «злонравие», развившееся на определенной исторической и социальной почве, органическое порождение тупого и дикого крепостнического уклада. Митрофан, как это становится очевидным зрителю, со временем неизбежно превратится из лодыря и неуча в такого же «изверга» и крепостника, каковы его мать и дядя.

Мы знаем, что еще П. А. Вяземский заметил: «Как Тартюф Мольера, образ Простаковой стоит „на меже трагедии и комедии“». ⁶ Безрассудной и уродливой, животной любовью к сыну она сама и губит его, и готовит себе заслуженное наказание, последовавшее в тяжелую для нее минуту, когда она столкнулась с его бесчувствием и грубостью. Сложной психологической обрисовкой Простаковой Фонвизин подготовил завоевания Гоголя, Щедрина и других мастеров русской реалистической классики. И хотя по общей драматической своей структуре «Недоросль» создавался, как справедливо отмечает Ю. В. Стенник, еще в рамках эстетических правил классицизма, осложненных воздействием западной «чувствительной» и мещанской драмы, в комедии Фонвизина есть и гротеск, и сатирический комизм, и фарсовое начало, и очень много серьезного, раскрывшегося в полной мере не современникам, а потомству. Всем этим «Недоросль» оказал сильнейшее воздействие на развитие русской национальной драматургии. И не случайно М. Горький считал Фонвизина родоначальником русского реализма, несмотря на то что он не закры-

вал глаза на отвлеченное резонерство его положительных героев.⁷

Подводя итог всему сказанному, мы позволим себе сделать вывод, что в искусстве и литературе эпохи Просвещения в России, как и на Западе, существовала определенная реалистическая традиция, сложным образом взаимодействовавшая с господствующими в литературе традициями классицизма и сентиментализма. Иногда реалистические устремления в искусстве и литературе XVIII в. были настолько сильны, что они придавали важным художественным явлениям этой поры особую, впечатляющую окраску; так было со многими произведениями сатирической литературы, комедии, комической оперы, поэтического бурлеска. Иногда же они входили как бы «на равных правах» в такое сложное и разносоставное художественное целое, как ода Державина, и в этом случае не только канонизировались системой русского классицизма, но даже рассматривались современниками как его высшее проявление, хотя по существу реальная практика русского классицизма в данном случае резко расходилась с его теоретической доктриной. И это внутреннее противоречие русской литературы XVIII в., чутко уловленное Белинским, думается, еще ждет нашего углубленного осмысления. А потому вопрос о русском просветительском реализме XVIII в., вопреки мнению Ю. В. Стенника, вряд ли следует считать снятым с повестки дня нашего сегодняшнего литературоведения.

2

Другой вопрос, которого хотелось бы коснуться в связи с проблемами развития русского реализма, — это вопрос о том, насколько правомерна для русской литературы начала XIX в. параллель с литературой западноевропейского Ренессанса. Вопрос об этом, как известно, по-разному и в разное время ставился А. В. Луначарским и Г. А. Гуковским, а вслед за ними в последние годы Я. Е. Эльсбергом, Б. С. Мейлахом, Г. П. Макогоненко и В. В. Қожинным.⁸ Возражения против концепции Я. Е. Эльсберга и В. В. Қожиннова о пушкинской эпохе как о явлении, типологически аналогичном итальянскому Ренессансу (и соответственно, о пушкинском реализме как о явлении, близком реализму художников Ренессанса), уже высказывались Д. С. Лихачевым, Л. И. Емельяновым, а также автором настоящей работы.⁹

Возвращаясь к указанному вопросу, мы, естественно, не можем касаться во всей полноте и сложности вопроса о сущности того явления, которое истории и истории культуры обозначают терминами Ренессанс или Возрождение,¹⁰ и о том, насколько эти термины применимы к истории отдельных стран и народов. И все же ясно одно: то, что мы называем Возрождением, — это не

только явление истории культуры, но и определенная исторически конкретная эпоха, *революционная* по своему характеру. Основная черта этой эпохи состоит в грандиозном по своему масштабу прогрессивном перевороте.¹¹ Последний в одинаковой мере охватывал ломку прежних географических горизонтов событий всемирной истории, связанных между собой, соединенных нитью исторической преемственности («рамки старого orbis terrarum были разбиты», по выражению Энгельса),¹² ряд существенных революционных преобразований в сфере общественных отношений, государственного устройства, науки, техники, искусства и литературы. И наконец, с Возрождением связано было рождение отличного от средних веков, нового, светского по своему характеру, гуманистического, «антропоцентрического» по духу мировоззрения. Вместе с тем, хотя по своему революционному характеру Возрождение было глубже и шире своих непосредственных результатов, оно объективно сыграло на Западе роль пролога к истории смены феодального средневекового общества буржуазным.

При этом, несмотря на то что она носила характер переворота, эпоха Возрождения в Европе отнюдь не была кратковременной. Она имела ряд стадий, причем ведущую роль в развитии культуры играли на разных этапах разные народы и страны, из которых в каждой Возрождение имело свои особые черты и дало неодинаковые, часто весьма несходные друг с другом духовные плоды. Вслед за Италией и Нидерландами свою эпоху Возрождения пережили Франция, Германия, Испания, Англия. Причем в живописи Возрождение породило такие непохожие друг на друга явления, как насыщенные драматизмом фрески Мазаччио, Пьеро делла Франчески, Мантеньи, с одной стороны, исполненные высшей внутренней просветленностью картины Рафаэля, поражающие совершенным владением тайнами мастерства произведения Леонардо да Винчи и Дюрера — с другой. В литературе оно создало «Новую жизнь» Данте и классически отточенные сонеты Петрарки, но и иронический рыцарский эпос Ариосто, исторические хроники и трагедии Шекспира, горотескный реализм Сервантеса и сочную галльскую прозу Рабле. «Открытие земной действительности» соединилось в литературе Возрождения с увлечением философией неоплатонизма, тенденция к всемерному развитию строгого научного знания прихотливо сочеталась у многих великих умов того времени с алхимическими и псевдофилософскими фантазиями и суевериями. Напомним, что еще Лессинг и Белинский отметили, что если Шекспир в отличие от Вольтера с поразительной художественной мощью изобразил в «Макбете» ведьм, то это удалось ему благодаря тому, что в то время еще не была подорвана вера в их реальное существование.¹³

Итак, Возрождение нельзя представлять отвлеченно, как явление исторически однозначное, всегда и везде отмеченное одними и теми же, общими и постоянными чертами. Именно из этого ключевого положения нужно исходить при любом

сколь-нибудь серьезном научном разговоре о Возрождении в России.

Историки искусства и литературы, в том числе академик Д. С. Лихачев, давно — и вполне основательно — отметили в русском изобразительном искусстве XIV—XVI в. черты, близкие Возрождению. И все же русская история имела свои существенные особенности по сравнению с большинством стран Западной Европы. На Руси города не смогли завоевать себе и отстоять себя в XIV—XVI в. той ведущей роли в развитии культуры, какую они завоевали и отстояли, например, в Италии эпохи Возрождения. Между тем именно развитие простого товарного хозяйства, развитие городов и городской культуры было самой важной предпосылкой общего подъема культуры западного Возрождения в целом. Вот почему те политические, социальные и культурные процессы, которые на Западе происходили бурно и носили характер «взрыва», на Руси протекали замедленно. «Грандиозный прогрессивный переворот» от средних веков к новому времени имел место и в России так же, как в других странах Восточной Европы. Но он не имел здесь характера исторического «взрыва», а растянулся на ряд столетий. При таком ходе исторических событий естественно, что последние развивались иначе и притом весьма неравномерно: движение вперед в каждой области наталкивалось на упорное противодействие, «приливы» и «отливы» исторической волны не раз сменяли друг друга. Тем более что упорная борьба с внешним врагом заставляла народ до предела напрягать все свои внутренние силы, чтобы отстоять единство, территориальную целостность и национальную независимость страны и государства.

Вот почему (вопреки мнению В. Кожина) творчество Пушкина не может рассматриваться всего лишь как русский аналог искусству западного Возрождения. Не может прежде всего потому, что определенные близкие Возрождению черты есть уже в творчестве многих (в том числе весьма отдаленных) предшественников Пушкина в русском искусстве и литературе, начиная от Андрея Рублева и до Г. Р. Державина. И в то же время не может рассматриваться по другой, не менее важной причине: Пушкин был человеком XIX в. и не только стоял на уровне общественной и эстетической мысли своего времени, но во многом ее обогнал. Недаром Гоголь увидел в Пушкине идеал не прошлого и даже не настоящего, а будущего русского человека «в его развитии, в каком он, может быть, явится чрез двести лет».¹⁴

Отсюда не следует, что искусство Пушкина по своему духу, а также по своему гуманистическому характеру, месту в истории русской и мировой культуры не может быть сопоставлено с творчеством Рафаэля и Шекспира. Но ведь то же самое относится, например, к творчеству Гете или Мицкевича. Историки немецкой литературы не растворяют творчество Гете (и Шиллера) в Просвещении, «буре и натиске», романтизме: они выделяют

в развитии литературы конца XVIII—начала XIX в. немецкую классику как художественно и исторически специфическое, самостоятельное явление. При этом имеется в виду не только так называемый веймарский классицизм (т. е. особый период творчества Гете и Шиллера), но национальная «классика» в том смысле слова, в каком пользовался термином «классический» К. Маркс, говоря о греческом эпосе. Ибо мы уверены, что в истории каждого народа есть своя национальная классика в самом высоком значении этого слова, выражающая наиболее полно его дух и национальный характер. В истории русской литературы подобная высокая классика, прежде всего, — творчество Пушкина.

Ошибка В. Кожина состоит в том, что он пользуется термином Ренессанс, обозначающим на деле вполне конкретное — сложное, богатое (и вместе с тем весьма противоречивое) — историческое явление, вкладывая в него слишком общий, лишенный сколь-нибудь определенной исторической конкретности и притом оценочный смысл. В. Кожин прав в том, что творчество Гете или Пушкина, хотя они и были старшими современниками Бальзака, нельзя рассматривать только в одном ряду с творчеством последнего. Ибо Пушкин, в силу особенностей русской истории, соединил в себе в известной мере «несоединимое» — он был чужаком XIX в. и в то же время, оставаясь им, синтезировал с себе лучшие завоевания русской и мировой культуры предшествующих столетий, указав тем самым дальнейшие пути русской литературе. В одной точке, в одном фокусе Пушкин собрал то, что в истории поэзии, литературы, культуры других народов успело к началу XIX в. получить развитие во множестве исторически пестрых и несходных друг с другом (и все же по-своему великих) явлений. Именно здесь источник удивительного «протеизма» Пушкина, которым восхищались Дельвиг, Белинский, Гоголь, Достоевский. Такой «протеизм» был присущ и некоторым людям Возрождения: мы знаем, что Мантенья тщательно копировал римские древности и стремился в собственных произведениях творчески соединить античное и современное — черта, общая многим другим людям XV—XVI вв. Но Пушкино его эпоха сделала доступным владение «голосами» не только древних, но и новых народов — вплоть до XIX в. Этого мало — будучи «Протеем», способным отзываться на «голоса» разных народов и веков, Пушкин, как верно поняли Гоголь и Достоевский, оставался всегда самим собою, т. е. русским человеком и в высшей степени национальным художником. Живя в условиях «железного», «жестокоего» века, века-торгаша, он сумел сохранить в своей поэзии свободу, гармонию, душевное здоровье и красоту, «лелеющую душу гуманность» (Белинский), которые далеко не были уделом всех живописцев и писателей Возрождения и которые коренятся не столько в «ренессансном» колорите будто бы породивший Пушкина исторической эпохи, как ошибочно полагает

В. Кожин, сколько в индивидуальных особенностях Пушкина как исторической личности, с одной стороны, особенностях духовного склада и характера впервые выразившей себя в его лице, но имевшей великое будущее национально-народной России — с другой. И именно этим, а не «ренессансным» будто бы характером пушкинской эпохи, определяются в первую очередь особый характер, исторически специфические художественные черты его реализма.¹⁵

3

К числу вопросов, которые вызывали в последнее время в нашей критике острые дискуссии, принадлежит вопрос о горьковском определении сущности реализма XIX в. как реализма социально-критического по своему характеру.

В названной выше статье «Русская классическая литература и термин „критический реализм“» В. Кожин уже пытался дать краткую историю этого горьковского термина. К сожалению, попытка эта не учитывает главного — связи этого термина в устах Горького с гуманистической основой творчества великого основоположника социалистического реализма, с его борьбой против расхожих «разоблачительных» вульгарно-социологических представлений теоретиков РАППа.

В. Кожин утверждает, что термин «критический реализм» возник в статьях Горького в 1933—1935 гг. и был связан с разграничением задач классической реалистической литературы прошлого и литературы советской. Фактически же дело обстояло совершенно иначе.

Из сопоставления писем и печатных выступлений Горького конца 1920-х—начала 1930-х гг. достаточно отчетливо видно, под влиянием каких обстоятельств вырабатывался под его пером постепенно этот термин. Еще в статье «Молодая литература и ее задачи» (1929) Горький отметил «беспощадный» критический пафос классиков мировой литературы. А 25 ноября 1931 г. Горький одновременно опубликовал в «Правде» и «Известиях» предисловие к организованной им серии «История молодого человека XIX столетия».¹⁶ Вслед за этим оно было напечатано в первом выпуске названной серии. Но уже вскоре предисловие Горького и задуманная им серия встретили возражения со стороны ряда читателей, находившихся под влиянием ходячих схем тогдашней рапповской, вульгарно-социологической критики. Их отклики на статью Горького были пересланы ему ЦК ВЛКСМ, и великий писатель ответил этим читателям в статье «Еще раз об „Истории молодого человека XIX столетия“» («Правда» и «Известия» от 29 мая 1932 г.).¹⁷

Как видно из второй названной статьи Горького, в пересланных письмах оппоненты великого писателя обвиняли его за то, что в качестве центральной фигуры литературно-художественной

«Истории молодого человека XIX века» он выдвигал тип «неудачника», «блудного сына» господствующих классов. Загипнотизированные идеями В. Фриче и других популяризаторов вульгарно-социологической доктрины о классической литературе как об отражении агрессивных идей «восходящего» буржуазного класса, противники Горького упрекали в «односторонности» позиции великого писателя. «...В действительности, в жизни, — утверждали они, — существовал и другой человек буржуазии — с ярко выраженной классово-волей и моралью, человек, достойный своей эпохи, расцвета своего класса...» «Безволие и бессилие одних в сочетании с хищным оскалом зубов других — таков полный портрет буржуазной молодежи... Нам, ставящим своей целью коммунистическое воспитание трудящейся молодежи, необходимо наряду с тем типом, которому посвящена „История молодого человека“, показать и другой тип».¹⁸

В статье «Еще раз об „Истории молодого человека XIX столетия“» Горький отвел подобные возражения. Проводя в отличие от вульгарных социологов и рапповцев резкую грань между подлинной литературной классикой и антихудожественной буржуазно-апологетической беллетристкой, противопоставляя их друг другу как явления несоизмеримые в литературно-художественном и идеологическом отношении, Горький заявил: «... „Историю молодого человека XIX столетия“ писали наиболее талантливые дети буржуазии, чьи книги еще долго будут искажаться буржуазными историками литературы и критиками, — будут искажаться для того, чтоб прикрыть подлинную суровую и враждебную мешанству правду этих книг. Эту группу детей буржуазии не восхищала и даже не интересовала практика их отцов».¹⁹ «...Литератор эмоционально талантливый, способный зорко наблюдать явления жизни и мыслить исторически, такой литератор, даже будучи сыном класса своего и человеком, убежденным в праве своего класса на власть и эксплуатацию сил трудового народа, *все-таки изображал жизнь буржуазии критически* (курсив мой, — Г. Ф.), в освещении резко отрицательном, изображал безнадежно».²⁰ В подтверждение этого тезиса Горький сослался на недавно опубликованное в то время впервые в журнале «На литературном посту» (1932, № 7) и в «Литературном наследстве» (1932, т. 2, с. 1—5) письмо Ф. Энгельса к М. Гаркнес, посвященное анализу «Человеческой комедии» и реализма Бальзака. Указывая на то, что Бальзак, как отметил Энгельс, изображал жизнь буржуазного общества с суровым критицизмом, Горький писал, развивая мысли Энгельса: «Так делал не один Бальзак... Не говоря о мудром Стендале, так делали Золя, Мопассан, Адан и многие другие во всех странах Европы. Делали, но, как сказано выше, никто из них не показал того буржуа, который в Англии становился лордом, усиливая аристократию своей страны, в Германии нередко бывал другом, советником и руководителем королей, во Франции играет роль главы государства. Типы таких банки-

ров, как Ротшильды, Блейхредеры, как типы американских „королей“ промышленности, — все это осталось вне пределов внимания художественной литературы. Восхвалением буржуазии, главным образом мелкой и средней, усердно занимались литераторы второго и третьего сорта, люди не столько талантливые, как ловкие. Типичным представителем таких литераторов является Юлиус Штинде, автор книги „Семейство Бухгольц“, — книги, которую высоко оценил Бисмарк. Имя Штинде и книга его забыты так же, как имена и книги всех писателей его ряда: Поля Феваля, Онэ, Марии Корелли, Гемфри Уорд и сотен подобных забавников и утешителей мещанства». ²¹

Ещё до написания статьи «Еще раз об „Истории молодого человека XIX столетия“» Горький изложил ряд сходных идей в статье «О „Библиотеке поэта“» («Правда» и «Известия» от 6 дек. 1931 г.). ²²

Все это свидетельствует о том, что мысль о критическом характере классической реалистической литературы прошлого возникла у Горького под влиянием совсем других соображений, чем указывает в своей статье В. Кожин. Характеристика классической реалистической литературы XIX в. как критической проистекала у Горького, во-первых, из его высокой оценки ее гуманистического пафоса, а во-вторых, из стремления подчеркнуть тот ее антидворянский и антибуржуазный характер, который отрицали вульгарные социологи и теоретики РАППа. И указывая впоследствии на историческое преимущество социалистического реализма, который *«имеет возможность и право утверждать»* социализм *«путем изображения фактов, людей и взаимоотношений людей в процессах труда»*, ²³ Горький, вопреки утверждениям В. Кожина, не только противопоставлял, но и *связывал* между собой обе эти исторические формы реализма нитью прямой исторической преемственности, ибо они представлялись ему: первый — выражением идеалов старого, классического, а второй — идеалов нового, социалистического гуманизма.

Это не значит, что Горький был всегда точен, формулируя идею о связи критического пафоса классической литературы и свойственного ей гуманистического пафоса. Это справедливо отметил еще в 1967 г. А. И. Метченко, указавший «на полемическое заострение мысли», нередко свойственное Горькому в его высказываниях о классической литературе прошлого, заострение, противоречащее ряду утверждений самого же Горького об учительной миссии и высоком гуманистическом пафосе произведений Пушкина и других классиков русской и мировой литературы. ²⁴ Однако эти «полемические заострения мысли», вопреки мнению В. В. Кожина, не могут затемнить главного, положительного содержания идеи Горького об антидворянском и антибуржуазном пафосе классического реализма, чем и определялся, в понимании Горького, его критический (а не апологетический по отношению к старому обществу) характер.

Мы сравнительно подробно остановились на предыстории возникновения термина «критический реализм», предложенного А. М. Горьким для характеристики реализма литературы XIX в. (в отличие от реализма литературы социалистической), для того чтобы подвести читателя к той главной идее, которую мы бы хотели здесь обосновать. Реализм XIX в. — социально-критический реализм, ибо он органически включает а себя как свою неотъемлемую составную часть критику жизни и идеологии господствующих классов старого общества и всех тех отрицательных сторон бытия этого общества, которые неизбежно и закономерно порождались и в жизни господствующих классов, и в жизни народа его классово-антагонистической структурой. Но не менее важно подчеркнуть и другое: всякая критика всегда и везде, в любую эпоху, при любых формах общества ведется с определенных позиций. Существует критика нигилистическая, деструктивная, критика, в основе которой лежит анархическое отрицание во имя отрицания. И существует критика гуманистическая, критика, ведущаяся во имя интересов человека и человечества, во имя прогрессивного развития жизни и ее высших, гуманистических потенций. И хотя эти два типа критики в ходе реальной истории до поры до времени могут переплетаться и окончательно и принципиально превращаются в непримиримую, антагонистическую противоположность лишь в эпоху современной борьбы мира социализма и мира империализма, они все же — в любую эпоху и в любых исторических условиях — могут и должны быть по своей господствующей тенденции историком литературы отделены друг от друга.

Вот почему горьковская характеристика классического реализма литературы XIX в. в ее вершинных проявлениях вообще, определение русского классического реализма XIX в., в частности, как реализма критического является сегодня, по нашему мнению, хотя и верной (так как она фиксирует одно из важных, неотъемлемых качеств реализма XIX в.), но в то же время требующей определенного уточнения и дополнения. Реализм XIX в. — критический реализм. Но в то же время это — реализм, одушевленный гуманистическим идеалом, реализм, критикующий существующий мир во имя человека, а не во имя его отрицания. И притом — и это надо подчеркнуть особо — гуманизм классического реализма XIX в. — это, как правило, по своему главному, определяющему характеру — не абстрактный, но конкретный гуманизм, гуманизм, сознательно или стихийно враждебный антагонистическим общественным порядкам и объективно по своему общественно-нравственному пафосу им противостоящий.

«Как особый художественный метод, реализм состоит в сознательном стремлении художника открыть и показать реальность

идеала в самой действительности, какова она есть сейчас или какой она практически может быть, — верно пишет об этом современный исследователь. — Этот путь имеет два направления, глубоко понятые уже Белинским. Одно направление состоит в отыскании идеальных элементов в существующей действительности, „положительно-прекрасных моментов жизни“, в воспроизведении уже „готовых“, созданных самой жизнью прекрасных форм бытия, в раскрытии, очищении их от всего наносного, случайного. Второе направление — изображение в действительности того, что противоречит ее „истине“, то есть прогрессивным тенденциям развития, прогрессивному идеалу. Это путь критики, отрицания уродливых форм жизни во имя идеала. Это основа критического реализма (и критических элементов в других типах искусства); отсюда *пафос отрицания, как необходимая сторона и дополнение пафоса утверждения* (курсив мой, — Г. Ф.). Еще Белинский подчеркивал, что отрицание тех или иных форм жизни может быть живым и поэтическим только тогда, когда оно происходит во имя идеала, идеала исторически правдивого, прогрессивного... Художественная правда реалистического искусства есть всегда и правда того, что есть, и правда того, что будет и чего еще нет».²⁵

Хорошо известно, что Энгельс видел одну из главных заслуг Бальзака как реалиста в том, что в своих романах он смог зорко разглядеть «настоящих людей будущего» не в своих любимых героях-аристократах (которых рисует трезво и непредвзято, в эгегическом освещении, и о нравственном упадке и разложении которых он хотя и склонен сожалеть всем сердцем, но признает историческую неизбежность этого упадка), а в своих политических противниках — участниках революционных боев эпохи июльской монархии. И наоборот, слабую сторону автора «Ругон-Маккаров» Энгельс и Лафарг видели в том, что при всем свойственном ему сочувствии рабочему классу Золя не смог, несмотря на всю мощь своего реалистического искусства, увидеть «настоящих людей будущего» в революционерах и социалистах своей эпохи, не сумел связать в «Жерминале» картины стачки и революционной борьбы рабочих с утверждением того социалистического идеала, которым питалась и который несла с собой борьба трудящихся против власти капитала.²⁶

«Соприкасаясь с живыми силами, противоборствующими капитализму, Бальзак создавал образы прекрасные и героические, — справедливо пишет, комментируя письма Энгельса о Бальзаке, М. Ф. Овсянников, один из старейших и наиболее авторитетных наших эстетиков, — Таков якобинец Низерон, „человек твердый, как железо, и чистый, как золото“... таков водовоз Бурже, оказавший посильную помощь доктору Деппену в трудную минуту. Такова, наконец, рабочая семья, изображенная в рассказе „Фачино Кане“. В массах, в народе Бальзак находил живые силы, находящиеся в борьбе с прозой и уродством буржуазной

жизни.. Сближаясь с народной основой, с демократическими силами, искусство обретает эстетику красоты и героизма (Толстой, Гоголь — «Тарас Бульба», ранние романтические повести) и наиболее близко подходит к социалистическому искусству, которое опирается на прекрасное и героическое».²⁷

Вопрос о гуманистических потенциях критического реализма, о гуманистическом, жизнеутверждающем (а не абстрактном, всеразрушительно-враждебном идеям природного и общественного бытия, как у адептов современной литературы «абсурда») характере его критики общества приобретает — как мы уже сказали выше — в наше время особое, исключительное значение.

«...Сегодня перед нашим обществом и страной, а следовательно перед нашей литературой и критикой, — справедливо пишет один из наиболее умных и активных современных критиков, — стоят новые задачи. Задачи, связанные с утверждением положительных начал нашей жизни, с охраной завоеваний революции и социализма. В этих условиях и русская классика XIX века поворачивается, должна поворачиваться к нам новыми гранями и сторонами, и в первую очередь — своими бесценными открытиями духовных и душевных богатств русского народа, его нравственного величия и красоты... Но ведь общечеловеческие вопросы и проблемы, самые сложные вопросы и проблемы человеческого духа решались русской классикой на материале остросовременном, в реальных, социальных конфликтах и коллизиях, в борении социальных страстей и в обстоятельствах суровой, беспощадной правды того времени, что и составляло главный исток духовного могущества и художественной силы великой русской литературы. Попробуйте хоть на минуту представить себе Толстого без его беспощадного реализма, Гоголя без его „смеха сквозь слезы“, Достоевского без его боли по поводу бесчеловечности окружающего его мира, попробуйте „притушить“, „притупить“, смягчить пафос социальной критики в творчестве этих писателей — и не будет ни Гоголя, ни Толстого, ни Достоевского. Следовательно, выявление положительных духовно-нравственных начал в русской классике не должно противопоставляться началам критическим, оно должно быть следствием все более глубокого постижения всей совокупности духовно-нравственных богатств, которые заключает в себе классика и которые, как воздух, необходимы нашему времени».²⁸

Поэтому, справедливо пишет тот же критик, «стремление „притушить“ критическое начало в русском критическом реализме ради более полного и четкого выявления положительного начала в русской литературе XIX века оборачивается» в ряде работ последних лет «как раз не полнотой, а односторонностью. Не подмена, а дополнение — путь к достижению желаемой полноты».²⁹

«Без человека, без отнесенности всего к человеку, — заметил Н. Я. Берковский, — мир теряет эстетическое содержание, поэтический смысл, а также свою эстетическую форму — образность...

Развитие природы, общества, культуры отложилось на человеке, через человека можно читать и прошлое, и настоящее мировой жизни, он реально „представляет“ их и поэтому может их представлять также в искусстве». ³⁰ Отрицание человека для искусства — вопрос его собственных коренных интересов. Речь идет не о какой-нибудь прикладной морали, которую художник вносит в свое дело дополнительно, речь идет о том, быть или не быть большому искусству. Неоднократно на Западе производились опыты «искусства без людей». Но в результате неизбежно исчезали «и форма, и радость искусства». «„Искусство без людей“... перестало говорить, утратило орган выражения, мир оказался гнетущим, бессмысленным зрелищем, исключающим человеческую свободу и творчество, жизнь оказалась лишенной роста, внутреннего подъема и внутренней связи, оказалась врагом поэзии»». ³¹

«Гуманистический потенциал» литературы критического реализма особенно важен для русской литературы XIX в., ибо без учета этого гуманистического потенциала невозможно изучение ее национального своеобразия, ее народности и демократизма, как и всей эстетики русского национального искусства XIX в. в целом.

Вряд ли нужно сегодня напоминать о громадном влиянии на судьбы русской литературы второй половины XIX в. идей Герцена, Чернышевского, Добролюбова и других деятелей русской революционной демократии. Показательно, что именно перу критиков революционно-демократического направления принадлежат наиболее глубокие и верные разборы творчества Тургенева, Гончарова, Островского, Салтыкова-Щедрина, Писемского, Льва Толстого, оказавшие, как и статьи Белинского, неоспоримое воздействие на формирование и духовное развитие всех этих писателей. Подобно Белинскому, Герцен, Чернышевский, Добролюбов, Писарев, Михайловский были подлинными «властителями дум» мыслящей, передовой части общества своего времени. Влияние их идей распространялось не только на художников, близких освободительному движению (Н. А. Некрасов, М. Е. Салтыков-Щедрин, Г. И. Успенский), но и на Достоевского, Тургенева, Гончарова, Лескова, Толстого, творчество которых — при всех расхождениях, полемике, сложности и противоречивости их отношений с деятелями революционно-демократической мысли — в то же время постоянно сложным образом стимулировалось последней, находилось с нею в состоянии непрерывного активного диалога и взаимодействия.

Вот почему исторически закономерно то, что «в русском реализме, — как верно отметил Н. Я. Берковский, — присутствовала не одна только критическая стихия, в нем чрезвычайно важна была и положительная, поэтическая, обладавшая глубокой достоверностью, подсказанная разраставшимся освободительным народным движением, скрытыми возможностями национальной жизни. В русском реализме общественное отрицание

соединялось с небывалой для Запада в этом (XIX, — Г. Ф.) веке внутренней поэтичностью, косвенно, а чаще непосредственно исходившей их национально-народных источников... Можно было бы сказать, что отрицательный в отношении официальной России эпос имел своей более глубокой основой положительный эпос — положительный в отношении России демократической... У Тургенева, у Льва Толстого анализ и исходит из лирически полной жизни людей и постоянно к ней возвращается... Эпическая тенденция из XIX века передается и литературе социалистического реализма».³²

Причем необходимо учесть, что гуманистический пафос критического реализма XIX в. проявляется в изображении не только положительных, но и отрицательных типов. Ибо гуманизм подлинно великих писателей часто позволял им зорко разглядеть (и притом без всякой тенденции к их абстрактно-гуманистическому оправданию!) также и в этих типах выражение сложной, противоречивой диалектики исторического «добра» и «зла», исторического разрушения и созидания.

«Конечно, Бальзак ненавидит капитализм, — пишет по этому поводу действительный член Академии художеств СССР М. А. Лифшиц в заключительной главе „Художественный метод Бальзака“ к исследованию В. Р. Гриба о французском писателе-реалисте. — Но значит ли это, что выведенные им деятели буржуазного XIX века для него лишь объекты „разоблачения“? Вовсе нет... центральные образы „Человеческой комедии“ — Гобсек, Вотрен, Растиньяк пользуются уважением и даже любовью автора, несмотря на то что они отнюдь не являются героями добродетели. Всякое эпическое произведение привлекает сочувствие к главным действующим лицам. Это справедливо и для романа... Характеры, созданные гением Бальзака, являются воплощением общественной бури, предвещающей новые горизонты человеческой деятельности. В них есть величие, устремленное к будущему, свобода от местной патриархальной ограниченности. Сама история соединила в этих фигурах разрушение и творчество, положительное и отрицательное, духовную энергию и нравственный маразм».³³

И несколькими строками выше:

«Трудно обвинить Бальзака в идеализации героев, подобных Гобсеку, а между тем старый ростовщик, фигура уродливая до чрезвычайности, по-своему прекрасен. Он как будто сошел с картины какого-то голландца XIX века, с портрета школы Рембрандта. Несмотря на чудовищное своекорыстие, в нем проявляются и симпатичные черты, как об этом рассказывает в новелле поверенный Гобсека, честный нотариус Дервиль. Бальзак хорошо понимал сложность своего положения, и все же он должен был подчиниться объективному закону — без поэтического освещения не бывает картины».³⁴

То, о чем пишет М. А. Лифшиц, применительно к персонажам

Бальзака имеет — при всем различии социально-нравственного облика, физических и духовных потенций, национального своеобразия изображаемых в каждом из этих случаев фигур — прямое отношение к Скупому рыцарю, Дон Гуану, Сольери, Германну и другим трагическим героям пушкинских повестей и «Маленьких трагедий», как и к верному историко-литературному толкованию трагических героев Тургенева, Толстого, Достоевского, о чем нам уже не раз приходилось писать.³⁵ Ибо в несомненном сочувствии Достоевского таким трагическим героям-индивидуалистам, как Раскольников, Рогожин или Иван Карамазов, проявляется не абстрактный гуманизм великого писателя, а его полное живой и действенной любви к русскому человеку сожаление о том, что в эпоху жизни писателя огромные духовные силы и возможности этого человека, пробужденные историей страны и народа, не только зачастую растрчивались впустую, не находя себе здорового применения, но и вели к трагическому самосожжению тех, кто нес в себе эти разбухшие национальной историей мощные и нужные ей силы и потенции.

5

Стоит, пожалуй, высказать и еще одно соображение.

В последнее время некоторые из наших критиков и литературоведов, анализируя взгляды русских революционных демократов на литературу, не раз склонны были подчеркивать принципиальное различие между антропологическим взглядом на человека Чернышевского и Добролюбова, апеллировавшим в борьбе с извращающим человека самодержавно-крепостническим строем жизни к здоровой человеческой «природе», и диалектическим материализмом К. Маркса и Ф. Энгельса, рассматривающим человека как «совокупность общественных отношений». Этому вопросу касался, в частности, Ю. В. Лебедев в своей умной и интересной статье о «Грозе» Островского, напечатанной недавно в журнале «Русская литература» (1981, № 1), а еще раньше Н. Н. Скатов в статье «Еще раз о русском реализме», на которую мы ссылались выше.

Наблюдение Н. Н. Скатова и Ю. В. Лебедева о различии в понимании человека между материалистической философией и эстетикой революционных демократов, с одной стороны, и философией и эстетикой марксизма — с другой (при наличии преемственности между ними), справедливо. Известно, что еще В. И. Ленин указал на узость отвлеченного, «антропологического» истолкования природы человека Фейербахом, следы которого дают себя знать и в эстетике Чернышевского.³⁶

И все же следует подчеркнуть также и другое. Во-первых, Чернышевский и Добролюбов (равно как Белинский и Герцен) на практике часто, и в исторических работах, и в своих критических статьях, выходили за пределы узкого, «антропологического» понимания природы человека. А во-вторых, защита «человече-

ского» начала в искусстве (в противоположность спиритуалистическому, религиозному), защита идеала «здоровой» и «нормальной» человеческой природы имела в устах Белинского или Добролюбова нередко смысл не столько обоснования философского, «антропологического» ее понимания, сколько была выражением их горячей приверженности великой традиции классического гуманизма, который является неотъемлемой составной чертой всей передовой русской и западноевропейской культуры со времен эпохи Возрождения и который особенно дорог и близок нашей сегодняшней, социалистической культуре.

Вот почему Ю. В. Лебедев не вполне прав в своей оценке статьи Дороблюбова «Луч света в темном царстве». Ибо именно в ней Добролюбов особенно явственно преодолевает абстрактное, отвлеченно-«антропологическое» понимание природы человека. Образ героини «Грозы» Островского предстает в истолковании великого критика-демократа как отражение движения народной жизни, как качественно новое явление в истории духовного пробуждения массы. Такое — историческое по своему глубинному смыслу, а не «антропологическое» — истолкование характера Катерины сохраняет и сегодня свою несомненную философскую и эстетическую значимость. Оно не позволяет целиком растворить духовный мир Катерины в мире традиционного фольклорного предания, как это предлагает в своей интересной, но односторонней по выводам статье Ю. Лебедев. Ибо при подобном растворении снимается вопрос о новом историческом качестве духовной жизни героини «Грозы», т. е. тот вопрос, постановка которого как раз и определяет и революционно-гуманистический пафос знаменитой добролюбовской статьи, и историзм великой народной драмы Островского.

И во всяком случае нам трудно предположить, что кто-нибудь из исследователей творчества Гоголя или педагогов высшей и средней школы согласится с той парадоксальной трактовкой повести Гоголя «Старосветские помещики», которую дает в названной статье Н. Н. Скатов, отрицающий поэтическое обаяние нарисованных Гоголем образов стариков — героев этой гениальной повести, предлагающий видеть в них всего лишь отражение «той же бесчеловечности, что и в повести о двух Иванах...»³⁷

«Сердце пропитывается любовью, словно божественной солью, которая сохраняет его; отсюда — неразрывная связь тех, кто любит друг друга с самой зарей своей жизни, — и отсюда же свежесть, присущая давней любви. Любовь обладает бальзамирующим свойством. Филемон и Бавкида в прошлом были Дафнисом и Хлоей. В их страсти как бы отражается сходство утренней и вечерней зари».³⁸

Думается, что эти прекрасные слова В. Гюго — превосходный психологический ключ к разгадке «тайны» гоголевских «Старосветских помещиков».

«Дафнисом и Хлоей» (как об этом прямо говорится в «Старо-

светских помещиках») были в прошлом не только Филемон и Бавкида, но также Афанасий Иванович и его подруга. И это придало их наивной привязанности друг к другу (о чем и рассказывает нам автор) «бальзамирующее свойство». Их благожелательность, гостеприимство, спокойная и тихая «буколическая» жизнь, нарисованные Гоголем, озарены кротким и ласковым сиянием тихой «вечерней зари». Всего этого богатого содержания не сумел увидеть в повести Н. Н. Скатов, придавший ей упрощающий и искажающий замысел Гоголя, односторонний, сатирико-разоблачительный смысл — смысл, лишаящий гениальную повесть Гоголя ее гуманистического пофоса.

Приведенные примеры суждений двух, и притом весьма образованных и талантливых, наших ученых, пафосу научных исканий которых в целом мы весьма сочувствуем, еще раз свидетельствуют о том, насколько актуальна для изучения проблемы критического реализма русской литературы XIX в. проблема гуманизма. Ибо литература и наука о ней всегда и везде, а особенно в условиях сегодняшнего дня, органически и неразрывно связаны с человековедением, являются по коренной своей природе боем за человека. И этого, думается, нельзя забывать при изучении также любых вопросов истории реализма в прошлом и настоящем.

К КРИТИКЕ МЕТОДОЛОГИЧЕСКИХ КОНЦЕПЦИЙ СОВРЕМЕННОГО БУРЖУАЗНОГО ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ

1

Литературоведение второй половины XIX в., развивавшееся под знаком позитивизма, отвергло взгляд классической эстетики на искусство как на своеобразную форму проявления гармонического общественного идеала — форму воплощения идеи свободы человека в мире суровой (а нередко и жестокой) общественной необходимости. Свое внимание оно сосредоточило не на утопическом утверждении идеи связи искусства с гармоническим будущим человечества, а на его генезисе и законах его исторического развития. Исходя из исторических идей Вико и Гердера и продолжая во многих отношениях одну из линий в изучении искусства, намеченных уже просветителями и романтиками, наука об искусстве и литературе во второй половине XIX в. накопила огромный ценный материал, подтверждающий и всесторонне иллюстрирующий факт неразрывного единства путей развития искусства и литературы с путями развития общественной жизни в целом. Литература предстала в изображении Г. Геттнера, В. Шерера, И. Тэна, Ф. И. Буслаева, А. Н. Веселовского, А. Н. Пыпина как необходимая, важнейшая составная часть общей истории национальной и мировой культуры. Разработка огромных пластов биографического, культурно-исторического, этнографического и социологического материала, явившаяся главным достижением науки о литературе в условиях этого периода, позволила ввести изучение истории литературы в широчайший социальный культурно-исторический контекст, литературу каждой эпохи представить как неотъемлемый, закономерный продукт развития общества, отчетливо выявить в творчестве каждого писателя и в каждом литературном произведении отражение, с одной стороны, биографии и личности творца, а с другой — общих особенностей жизни, ступени культурного развития, социальной психологии каждой исторической эпохи. Историзм буржуазных ученых этой эпохи был часто непоследовательным, ибо последнюю причину, обуславливающую типологическое различие художественных методов и индивидуальностей писателей разных эпох, они склонны были усматривать в особом характере «расы», «среды», «исторического момента» эволюции общества, оставляя в стороне более глубокие, социально-экономические и классовые корни исторически-данной конкретной его

структуры. И все же неоспоримым достоинством их работ было представление о мировом литературном процессе как о едином целом, все явления которого связаны нитью исторической преемственности и каузально обусловлены движением жизни.

Однако в конце XIX в. именно идея обусловленности развития литературы внешним миром была поставлена на Западе под сомнение. Немецкий философ-иррационалист В. Дильтей (1833—1911) выдвинул в 80—90-е гг. мысль о том, что ни творчество писателя, ни отдельное литературное произведение не могут быть объяснены исходя из закономерностей развития внешней действительности, внеположной литературе. Литература для исследователя является не производным, вторичным, а первичным фактом. И факт этот литературовед должен интерпретировать, объяснить только из него самого и из присущих ему имманентных, внутренних закономерностей, имеющих иррациональный характер. Всякая апелляция от литературы к породившей ее исторической действительности, по мнению Дильтея, научно неправомерна. Ибо литература и лежащее в ее основе «переживание», с одной стороны, и действительность, с другой, — это два *разных* ряда фактов, принципиально отделенных друг от друга. Пытаться объяснить структуру литературы и законы ее развития структурой и законами развития жизни общества — это значит совершать недопустимый «скачок» от одной реальности к другой.

В дальнейшем по следам Дильтея пошли в XX в. последователи феноменологизма Гуссерля и англо-американской «новой критики», целью трудов которых было свести литературу не к «внеположным» сознанию явлениям действительности, а к субъективным «фактам сознания» или к иррациональному потоку внутренней жизни.

Результатом отказа буржуазной науки от объяснения динамики движения литературы развитием внешнего мира явилась потеря буржуазной наукой веры в единство человеческой истории, а следовательно, также в единство и связь явлений мирового и национального историко-литературного процесса.

Процесс развития литературы рисуется современными учеными Запада, как правило, в виде потока разнородных, внутренне не связанных между собой закономерно явлений, лишенный объединяющего, общего объективного смысла, либо в виде смены различных «типов» культуры. Такой подход перерастает часто в сознательный, открыто прокламируемый отказ от признания объективности литературной науки, признания субъективности и произвольности всякого истолкования художественного текста. Другая тенденция современной буржуазной филологии — стремление обосновать связь между различными культурными и литературными феноменами, опираясь не на историю общества, а на другие «готовые» научные модели, заимствуемые из арсенала философской антропологии, из данных современной этнографии, из семиотических и лингвистических теорий XX в.

Поэтому на Западе наибольшим влиянием в литературной науке ныне пользуются три главных направления. Первое из них — это так называемая герменевтика, которой родственны по своему духу французская школа «близкого» толкования текста и англо-американская «новая критика».¹ Философской предпосылкой герменевтики является утверждение о том, что каждый литературный текст должен быть истолкован только, *исходя из него самого*. Литературная наука XIX в. (в том числе марксистская наука), отвергает представление «герменевтики», — полагала, что отдельный художественный феномен, во-первых не может рассматриваться изолированно, обособленно от историко-литературного процесса, выражением и частицей которого он является, а во-вторых, от той объективной внешней действительности, с которой литература связана определенной системой каузальных зависимостей. Но имеют ли эти традиционные для всей «старой» литературной науки — не только в ее материалистическом, но и в позитивистском и даже более раннем, предшествующем позитивизму, философско-идеалистическом варианте — положения характер непреложной аксиомы? Не проще ли отказаться от нее и рассматривать отдельное литературное произведение (или произведение другого искусства) как некую первичную данность, из которой критик должен, не обращаясь ни к исследованию вопроса о связи ее с внешней действительностью, ни затрагивая вопроса об объективных закономерностях историко-литературного процесса, ограничиться описанием своего личного впечатления и своей оценки произведения?

В результате подобного способа рассуждений «герменевтика» на деле «освобождает» литературную науку от признания какой бы то ни было объективной связи литературного произведения с реальной действительностью. Не только время создания произведения, но и личность его автора, не говоря уже о социальном бытии эпохи, оказываются для истолкователя произведения несущественными. Этого мало. Исходя из верной самой по себе мысли, что всякое художественное произведение многозначно, представители «герменевтики» признание внутренней сложности, смыслового и стилистического богатства произведения превращают в средство доказательства того, что все толкования смысла произведения принципиально равнозначны и ни одно из них нельзя опровергнуть. Ибо общеизвестно, что и сам автор часто судит о своем произведении и об его замысле односторонне (или же замысел этот в процессе творческой работы подвергается непредусмотренным автором, неожиданным изменениям). Да и позднее одно и то же произведение в разные эпохи воспринимается по-разному. Каждая последующая ступень исторического развития вносит новые штрихи в его понимание, способствует тому, что внимание читателя переносится в той или иной мере в нем с одних акцентов на другие. Но отсюда следует, утверждают сторонники «герменевтики», что любое, даже самое талантливое толкование произведе-

ния столь же субъективно, как и само произведение. Художественное произведение для истолкователя — лишь повод для выражения его собственной личности и литературного мастерства. Поэтому число истолкований каждого художественного произведения может быть безгранично, а единственно возможная ценность их состоит в эстетических и литературных достоинствах самих истолкований. Каждое из них представляет собой определенную самостоятельную философско-художественную величину, не зависящую от соответствия между смыслом толкуемого литературного произведения и характером его истолкования, — важно лишь, чтобы оно заключало в себе момент новизны и этим дополняло уже существующие, традиционные толкования.

С герменевтикой тесно соприкасаются идеи западного структурализма — второго влиятельного направления буржуазного литературоведения наших дней. Подобно герменевтике (и «новой критике») структурализм отказался от взгляда на литературу как на область духовной культуры, рассматривая ее всего лишь как «особым образом организованный язык» или (исходя из идей семиотики) как одну из многих «знаковых систем» — наряду с системой мифов, обрядов, моды и даже современных уличных знаков. В результате область литературы (и духовной культуры вообще) превращается в условную систему знаков (или систему поведения), свойственную той или другой эпохе. Историческая преемственность развития литературы, конкретный механизм ее взаимодействия с общественной жизнью при этом фактически остаются вне поля зрения литературоведов-структуралистов и семиотиков. История литературы превращается ими в изучение различных сменяющих друг друга типов литературно-общественных условностей, т. е. свойственных каждой данной эпохе стереотипов жизни и сознания.²

Наконец, третьим весьма влиятельным направлением современного буржуазного литературоведения является неомифологическая школа, представленная именами Э. Кассирера, Н. Фрая, а также близких к ним З. Фрейда и Г. Юнга. Так же как структурализм и литературоведческая семиотика, направление это имеет довольно широкое сходное ответвление в советской науке — в трудах В. Н. Топорова, В. В. Иванова, Е. М. Мелетинского и ряда других советских ученых. Подобно Ю. М. Лотману, ученые эти ставят своей задачей переосмыслить материал современной зарубежной этнографии и современной западной неомифологической школы на основе марксистской научной методологии. Поэтому труды этих ученых (как и труды Ю. М. Лотмана и его учеников) требуют особой оценки, которая не входит в задачи данной работы. Оценивая же с методологической точки зрения труды современных западных «неомифологов», нельзя не признать их полнейшей научной несостоятельности, их тесной связи с модернистским искусством и реакционным буржуазным философским идеализмом XX в., стремящимся тенденциозно приравнять философию, науку и лите-

ратуру к мифологии с целью отрицания их реального, жизненно-практического содержания.³

2

Как выяснил Ленин в «Материализме и эмпириокритицизме», в начале XX в. в развитии буржуазной науки наметился перелом. В XIX в. идеализм господствовал в буржуазной науке в области философии истории. Естествознание же, несмотря на философские предрассудки, зачастую свойственные естествоиспытателям, носило в целом стихийно материалистический характер. В конце XIX и начале XX в. под влиянием общего усиления реакции, характерного для эпохи империализма, в буржуазной философии резко обозначилось стремление к перестройке всей системы научного знания на воинствующей, последовательно и открыто идеалистической основе. Характерная для буржуазной науки тенденция к разработке «новой» научной методологии, основанной на идеях современного философского идеализма, непосредственно затронула в наши дни в капиталистических странах также и область литературной науки.

Призыв к идеалистической ревизии методов прежней историографии и литературной науки прозвучал в буржуазной философии еще в 80—90-е гг. XIX в. В 1883 г. один из основоположников иррационалистической реакционной «философии жизни» в Германии, уже упомянутый выше В. Дильтей, выдвинул мысль о полярной противоположности метода традиционного материалистического естествознания методу «наук о духе». Вслед за ним в 1890-е гг. ту же идею провозгласили немецкие неокантианцы Виндельбанд и Риккерт. Несмотря на различие оттенков во взглядах каждого из названных трех представителей буржуазной философии, общая задача, которую они ставили, сводилась к стремлению «очистить» общественную науку, в том числе область изучения культуры, литературы и искусства, от стихийно- (а тем более сознательно-) материалистических тенденций, способствовать перестройке их в духе идеалистической философии и теории познания.

Этот наметившийся еще в конце XIX в. поворот буржуазной философии культуры к современному идеализму рассматривается, как мы не раз будем иметь возможность убедиться ниже, большинством современных буржуазных литературоведов идеалистического толка как поворотная точка в развитии науки и как исходный пункт всего последующего развития литературоведения XX в. Наука о литературе XIX в. в лице лучших своих представителей видела в истории литературы одно из ответвлений общего, универсального процесса развития человеческой культуры. В соответствии с этим она стремилась как можно более тесно связать литературу с другими областями национальной культуры, объяснить ее из общего процесса исторического развития народа и челове-

чества. Однако в этом-то стремлении как можно теснее связать литературу с другими явлениями жизни — материальными и духовными — и объяснить ее из их развития и заключается якобы, по утверждению литературоведов-идеалистов, основная причина неудовлетворительности методов «старого» литературоведения. Стремясь объяснить литературу жизнью и историей, литературоведение XIX в., по их мнению, совершало величайшую ошибку. «Литературные», «эстетические» феномены оно стремилось перевести на язык жизненных, «внеэстетических» феноменов, неизбежным следствием чего было будто бы игнорирование специфических, эстетических элементов литературы. Другими словами, всякое изучение литературного произведения как факта реальной жизни, в связи с нею, неминуемо ведет, по мнению современных литературоведов-идеалистов, к тому, что из поля зрения теоретика и историка литературы выпадает главный для него, эстетический, аспект анализа, и он незаметно для себя подменяет специфические литературоведческие приемы и цели изучения внеэстетическими — *биографическими, психологическими или социологическими.

Из приведенной критической оценки «старого» литературоведения, характерной для идеалистического направления современной буржуазной науки о литературе, вытекает и предлагаемая им «новая» методология. Если «старое» литературоведение видело в литературе выражение жизни и стремилось в соответствии с этим изучать ее в контексте реальных фактов действительности и общественно-исторической жизни, то «новое» литературоведение должно отказаться от этой предпосылки, взглянуть на литературу новыми глазами. Литература представляет собой специфический «феномен» нашего сознания. Вопросы о том, обусловлен ли этот феномен внешней действительностью и как он относится к другим явлениям жизни, — вопросы, которые лежат вне области литературоведения. Для литературоведа вполне достаточно признания того, что литература существует в виде особого, специфического феномена, особого объекта изучения наряду с другими, внелитературными объектами. Его задача состоит в изучении одних лишь внутренних закономерностей этого объекта, в стремлении постичь имманентный смысл литературных явлений и форм как специфических структурных образований человеческого сознания, существующих в данной, неповторимой форме и не переводимых на язык других, внелитературных «структур», которые имеют другой характер и другие законы формообразования.

Не трудно понять, что приведенные рассуждения, представляющие своего рода сгусток идей ряда направлений новейшего идеалистического и формалистического буржуазного литературоведения, являются на деле прямой софистикой. Ибо литература никогда не существовала, не существует и не может существовать в отрыве от окружающей и обуславливающей ее внешней действительности, т. е. от всего того, что сторонники новейшего буржуазного литературоведения презрительно именуют «внелитератур-

ными факторами». Эстетическое содержание и формы — это лишь переработанные в человеческом сознании, согласно его особым законам, содержание и формы объективной, реальной действительности. Поэтому понять их, отвлекаясь от их связи с действительностью и пытаясь «вычитать» из них какой-то иной, особый смысл невозможно. Какую бы сторону литературного произведения литературовед ни избрал исходным пунктом для своего анализа, анализ этот, если только он верен, неизбежно и закономерно должен на определенном этапе вывести его за пределы литературы, привести к вопросу об отношении художественного произведения к «внешней» действительности. Тенденция современного буржуазного идеалистического и формалистического литературоведения изолировать литературное произведение от жизни, рассматривать его вне его реальной, объективной социально-исторической и жизненно-психологической обусловленности родственна аналогичному стремлению современного абстракционизма оторвать содержание и формы искусства и литературы от объективной, предметной реальности. Эта тенденция превращает художественное произведение из зеркала внешнего мира в абстрактный знак или символический ребус, подлежащий разгадке и толкованию интерпретатора. Неудивительно, что процесс этой разгадки и сводится в буржуазном литературоведении зачастую ко всяческому затмению действительного жизненного, социально-исторического смысла произведения и к искусному вкладыванию в него другого, отвлеченного формально-«структурного» или мистического, псевдофилософского, «экзистенциального» смысла, т. е. к прямой, совершаемой сознательно или бессознательно, фальсификации.

Критикуя методы «старого литературоведения», представители современной идеалистической буржуазной науки замалчивают тот неоспоримый факт, что литературоведение XIX в. отнюдь не было внутренне однородным. Наряду с материалистическими в нем существовали противоположные, идеалистические направления и тенденции. Именно на идеи этих идеалистических направлений опирается современный идеализм в литературной науке. Критику материалистических идей и тенденций, присущих лучшим представителям литературоведения XIX и начала XX в., он использует для яростной атаки на принципы передовой материалистической науки нашей эпохи.

Отрицая связь литературы с объективной действительностью, рассматривая ее как самостоятельный «феномен», который должен быть понят всецело из самого себя, а не из внешней среды, окружающей литературу и воздействующей на нее, идеалистические и формалистические направления современного литературоведения обращаются для обоснования этого своего исходного тезиса к различным философским источникам. Таковы феноменализм Э. Гуссерля и Р. Ингардена, идеи современного неопозитивизма, а также философия экзистенциализма в различных ее направле-

ниях. Наряду с указанными — философскими — источниками (общей чертой которых, при всех более конкретных различиях, существующих между ними, является тенденция изолировать содержание человеческого сознания от реальной действительности) идеалистическое литературоведение наших дней охотно прибегает в поисках более «фундаментального» обоснования своих концепций к наследию предшествовавших ему, более ранних идеалистических и формалистических направлений в литературной науке XIX и XX вв. Отсюда, в частности, интерес многих представителей современного формалистического литературоведения в Западной Европе и в США к методологии русского и польского формализма начала 20-х гг. Одним из проявлений подобного интереса явился выход в США специальной обширной монографии В. Эрлиха о русском формализме (1955), критическая оценка которой уже давалась в нашей печати. При этом идеалистический принцип анализа литературного произведения, рассматриваемого в виде «чистого» феномена сознания или «замкнутой» системы формально-структурных элементов (не имеющих соответствия во внешней объективной реальности и могущих быть понятыми лишь из своего места и взаимодействия внутри системы), сознательно противопоставляется сторонниками современного реакционного литературоведения философскому материализму в науке, и в особенности принципам марксистской литературной методологии.

3

Методологические тенденции буржуазного литературоведения наших дней, охарактеризованные выше, получили отчетливое отражение в тех немногих обобщающих фундаментальных трудах буржуазных ученых, которые специально посвящены проблемам методологии и методики изучения литературы. Одним из самых известных сводных трудов этого рода является «Теория литературы» Р. Уэллека и О. Уоррена. Вышедшая впервые в США в 1949 г., книга Уэллека и Уоррена выдержала в 1950-е гг. в Англии и США несколько изданий и переведена на многие другие европейские языки. Наряду с книгой известного западногерманского литературоведа В. Кайзера (1906—1960) «Словесное произведение искусства» (о которой речь пойдет в одном из следующих разделов этой главы) работа Уэллека и Уоррена является, пожалуй, наиболее читаемым, влиятельным и распространенным на Западе общим фундаментальным руководством по вопросам методологии и методики литературного исследования. Тем более важно для советского читателя познакомиться с методологической концепцией этого труда.

Книга Уэллека и Уоррена — плод сотрудничества двух литературоведов, один из которых (Р. Уэллек) в молодости до своего переезда в США был в 20-е гг. членом «Пражского лингвистиче-

ского кружка» и испытал — через его посредство — влияние русского формализма 20-х гг. Позднее это влияние получило новую опору в идеях так называемой американской «новой критики», возникшей под воздействием формалистских, идеалистических концепций критиков А. Ричардса, И. Бэббита и поэта Т. Эллиота.

В то же время «Теория литературы» Уэллека и Уоррена отнюдь не стандартный, заурядный продукт современной буржуазной науки о литературе, обобщающий ходячие формалистические предрассудки. Оба автора этой книги — широко образованные литературоведы, а уровень их труда значительно превышает средний уровень американской буржуазной науки. Тем более показательны основные, определяющие тенденции их работы, отражающие тенденции, характерные в той или иной мере для множества представителей буржуазного литературоведения наших дней.

Книга Уэллека и Уоррена задумана авторами, по собственному их признанию, одновременно как систематическое руководство по теории литературы и как «органон» современной литературоведческой методологии.⁴ Именно эту вторую ее — методологическую — сторону мы постараемся выделить и проанализировать в последующем изложении, привлекая конкретное содержание отдельных теоретико-литературных глав лишь постольку, поскольку это необходимо для понимания исходных методологических установок американских ученых.

Уэллек и Уоррен начинают книгу с возражений тем, кто считает, что литература не может изучаться научными методами. К числу противников научных методов изучения литературы они относят, во-первых, критиков-импрессионистов, утверждающих вслед за Уолтером Патером и Симондсом, что подлинной задачей критики является субъективное истолкование произведений искусства, отражающее личность истолкователя, а во-вторых, тех, кто полагает, что сущность литературы иррациональна, а потому последняя может служить предметом чтения и удовольствия, но не изучения. В противоположность «субъективистам» и «скептикам» Уэллек и Уоррен защищают необходимость разработки строго научного, систематического метода изучения литературы и создания твердого «органона» литературоведческой методологии как великую задачу литературной науки наших дней (8).

Однако уже из тех возражений, которые Уэллек и Уоррен на первых страницах своей книги делают противникам научного литературоведения, видно, что их собственное понимание задач и сущности литературоведения как науки коренным образом отличается от марксистского их понимания.

Литература, заявляют Уэллек и Уоррен, может изучаться двумя различными путями. Один из них заключается в применении к литературе принципа причинного объяснения явлений и в соответствии с этим в раскрытии экономической, социальной и политической обусловленности литературных фактов. Подобный метод объяснения литературы был выдвинут литературной наукой XIX в. и до сих

пор пользуется широким, повсеместным распространением. Однако, по мнению Уэллека и Уоррена, несмотря на полученные благодаря этому методу в прошлом, а порою и в наши дни ценные результаты, признание причинной обусловленности литературных явлений представляет собой характерное для науки XIX в. перенесение в область изучения литературы метода естественных наук (внутри сферы которых только и правомочен принцип причинности). Другими видами аналогичного перенесения в литературоведение методов естественных наук является, наряду с объяснением ее социально-политическими факторами, применение к литературе количественных — статистических или графических — приемов изучения, а также различного рода вульгарно-биологических концепций.

Как выяснила литературная наука XX в., утверждают Уэллек и Уоррен, применение к истории литературы принципов научной объективности и причинного объяснения явлений не оправдало тех ожиданий, которые связывались с ним в прошлом. Одни из традиционных приемов «старого» литературоведения оказались плодотворными лишь в строго определенных пределах, другие вообще не принесли ценных результатов, и это породило у многих литературоведов и критиков 20—30-х гг. глубокий скептицизм (или заставило часть из них, как например влиятельного английского критика 20-х гг. А. Ричардса, возложить свои надежды на будущие успехи фрейдистской «неврологии»).

Однако, как показало дальнейшее научное движение, разочарование в традиционных для XIX в. путях изучения литературы было вызвано не принципиальной невозможностью ее научного познания, а односторонней методологической ориентацией «старого» литературоведения, для которого единственным достойным образцом научного метода был метод естественных наук и которое пренебрегало другими путями научного познания.

Уэллек и Уоррен не отрицают известного значения «старых» научных методов для изучения литературы. «Существует, без сомнения, обширное поле деятельности, — пишут они, — где обе методологии соприкасаются или даже совпадают между собой. Такие основные методы познания как индукция и дедукция, анализ, синтез и сравнение свойственны всем типам систематического знания». Однако они утверждают, что традиционные для «старого» литературоведения принципы научной объективности и причинного объяснения явлений не позволяли и не позволяют проникнуть в наиболее глубокие, сокровенные слои поэтического произведения, в то специфическое, внутреннее ядро, которое составляет основу «поэзии как искусства» (264).

Поэтому Уэллек и Уоррен, как и большинство других современных буржуазных литературоведов, взгляды которых имеют идеалистическую окраску, приписывают важнейшее значение для литературоведения уже известной нам, провозглашенной Дильтеем, а затем Виндельбаном и Риккертом мысли о существовании двух

принципиально различных научных методов: одного, свойственного естественным наукам, а другого — «наукам о духе» (или о «культуре»). Правда, Виндельбанд и Риккерт были, по мнению американских ученых, не правы, полностью отрицая генерализующий характер исторических наук, видя их специфику в изучении индивидуально-неповторимых явлений, не имеющих закономерного характера, а потому принципиально не поддающихся научному обобщению. История литературы, поэтика и критика, по мнению Уэллека и Уоррена, испытывают потребность не только в изучении отдельных явлений, рассматриваемых под углом зрения их неповторимой художественной индивидуальности (например, в познании того, что делает Шекспира Шекспиром), но и в выработке определенных научных обобщений (каковы общие понятия о елизаветинской драме или о драме, литературе, искусстве вообще). Однако это не снимает принципиального значения выдвинутого Дильтеем и неокантианцами тезиса о необходимости заметить или хотя бы дополнить «старые», «естественнонаучные» методы исследования, материалистические по своему духу, «новыми», специфически идеалистическими методами, с помощью которых, с точки зрения Уэллека и Уоррена, как и других литературоведов-идеалистов, только и может быть раскрыто наиболее глубокое внутреннее зерно литературы как искусства, зерно, познание которого обычно ускользало от литературоведов XIX и начала XX в.

В соответствии с этими общими исходными положениями методологическая часть книги Уэллека и Уоррена распадается на три раздела. После главы о «первичных приемах исследования» («Preliminary Operations»), содержащей сведения о приемах критической подготовки и издания текста, вопросах датировки, авторства и т. д., авторы посвящают следующий раздел тому кругу вопросов, который они обозначают как «внешний» (или «неспецифический») подход к изучению литературы («The Extrinsic Approach to the Study of Literature»). К этому первому, «внешнему» кругу вопросов изучения литературы Уэллек и Уоррен наряду с проблемами «литература и биография», «литература и психология», «литература и идеи» и «литература и другие искусства» относят также проблему «литература и общество». Изучение всех пяти перечисленных «внешних» аспектов, по мнению Уэллека и Уоррена, в известной степени необходимо литературоведу, способно дать ему полезные и ценные знания, помогающие в решении его основной задачи — проникновения в ядро изучаемого им литературного явления. И все же их изучение доводит его лишь до порога двери, ведущей к указанной заветной цели, и не позволяет переступить через этот порог. Только с этим порогом лежит область своего рода «высшей математики» литературной науки — область имманентного изучения литературы, рассматриваемой с точки зрения ее «внутренней», специфической структуры («The Intrinsic Study of Literature»). К числу проблем, решаемых здесь, относятся анализ

отдельного литературного произведения под углом зрения его эвфонии, ритма, метрики, стилистики, учение об образе, метафоре, символе, мифе, выяснение природы литературных родов и жанров, проблема художественной оценки произведения и, наконец, построение общей теории историко-литературного процесса, рассматриваемого не в системе его «внешних» связей с жизнью, а на основе имманентного «внутреннего» рассмотрения его «структурных» закономерностей, при «изоляции от социальной истории, биографии писателей и от детального истолкования отдельных произведений» (265).

Таким образом, литературная наука, по мнению Уэллека и Уоррена, имеет как бы два этажа. Нижний этаж литературоведения образует изучение литературы с учетом ее «внешней» обусловленности реальной жизнью, в том числе обусловленности общественными факторами. В «верхнем» же этаже литературной науки нужно отвлечься от всех «внешних» факторов, воздействующих на литературу (и затрагивающих лишь ее обращенные вовне поверхностные слои), для того чтобы проникнуть в ее «внутреннее» ядро, либо вообще не связанное с окружающим миром, либо в лучшем случае связанное с ним лишь косвенным образом и требующее для своего изучения замкнутого формально-структурного анализа. Именно он позволяет литературоведу от изучения воздействия на литературу отдельных, разнообразных внешних влияний — биографических, психологических, общественных и т. д. — подняться до изучения специфической сущности «литературы как искусства».

Эта формалистическая методологическая установка Уэллека и Уоррена непосредственно вытекает из исходных теоретических предпосылок их труда. Формулируя в его второй главе свое понимание «природы литературы», Уэллек и Уоррен тщательно обходят вопрос об отношении литературы к действительности. Основными отличительными чертами литературы они считают, во-первых, специфический способ использования языка, отличный от его каждодневного использования в практической речи, а во-вторых, особую, определяющую роль в литературе «вымысла» (fiction), «изобретения» (invention) и «воображения» (imagination), благодаря которой характеры людей, время и пространство в литературном произведении не совпадают непосредственно с характерами, временем и пространством в реальной жизни. Что вымысел в литературе — специфическое средство отражения жизни и что «вымышленные» время и пространство в литературном произведении (если только это произведение верно отражает жизнь) не уводят от объективной действительности, а, наоборот, способствуют ее углубленному отражению и пониманию, игнорируется американскими литературоведами. Более того, вся тенденция их труда заключается именно в подчеркивании условного, «фиктивного» характера «вымысла» и «воображения» в литературе, в отрицании связи между той условной картиной действительности, которую мы встре-

чаем в литературном произведении, и жизнью. «Реальность» всякого литературного произведения в понимании американских литературоведов — это всего лишь «иллюзия реальности», создаваемая условными, «фиктивными» средствами и не имеющая никакого отношения к действительности. Поэтому различие между верным и лживым, реалистическим и сюрреалистическим произведением также условно: и то и другое представляют собой возможные «концепции реальности», число которых может быть умножено и которые все имеют равное, одинаковое право на существование. «Реализм и натурализм как в драме, так и в романе, — пишут в связи с этим Уэллек и Уоррен, — всего лишь литературные или литературно-философские движения, привычки, стили, — такие же, как романтизм и сюрреализм. Их различие — это не различие между реальностью и иллюзией, но различие между разными концепциями реальности, между разными видами иллюзии» (220). Вот почему, хотя литературное произведение и является, по определению американских литературоведов, «в высшей степени сложной организацией многослойного характера со многими значениями и отношениями» (17), лишь наиболее внешние и поверхностные его слои обращены, по их мнению, к внешней реальности, внутренность же литературного произведения представляет собой независимое от внешней действительности «структурное» образование, управляемое специфическими законами языка, жанра, присущих литературе способов символизации и «мифотворчества» и т. д.

Идеалистический характер «Теории литературы» Уэллека и Уоррена отражают не только общие исходные позиции их труда. Им обусловлено специфическое решение в их книге каждой из основных, отдельных проблем методологии литературоведения, в частности направление и характер разработки в ней особенно важной для марксистского литературоведения проблемы литературы и общества.

Как мы уже знаем, анализ взаимоотношения литературы и общественной жизни Уэллек и Уоррен относят к тому «внешнему» аспекту изучения литературы, который служит, с их точки зрения, всего лишь средством для ее последующего более «углубленного», формально-«структурного» изучения. Но не только это общее принижение значения социологического аспекта изучения литературы характерно для Уэллека и Уоррена. Самое их понимание проблемы «литература и общество» весьма показательно для современного буржуазного литературоведения.

«Литература существует только в социальном контексте, как часть культуры, в определенной среде» (101), — пишут Уэллек и Уоррен, и это заявление американских ученых может на первый взгляд показаться неискушенному читателю звучащим почти материалистически. Однако признание определенной значимости того социального «контекста», в котором развивается литература, и необходимости его изучения на деле отнюдь не делает методоло-

гическую концепцию Уэллека и Уоррена материалистической. Наоборот, оно сопровождается в их книге полемическими выпадами против принципов последовательно материалистической, марксистской социологии и эстетики.

Уэллек и Уоррен возражают против марксистского учения об определяющей роли материального производства для развития всех остальных сторон общественной жизни. Ни одна из форм человеческой деятельности, как материальных, так и духовных, заявляют они, не может рассматриваться как основное, определяющее, движущее начало общественной жизни, все они равнозначны и одинаково влияют друг на друга. Поэтому выделять одну из сторон общественной жизни и придавать ей более важное значение, чем другим, значит впасть в односторонность. С этой точки зрения учение Маркса о примате общественного бытия является в глазах Уэллека и Уоррена такой же «односторонностью», как биологическое учение Тэна о расе или идеалистическое учение Гегеля о мировом духе. Хотя литература существует в определенном «социальном контексте», ее развитие зависит не только от общества, но и от других — внесоциальных — факторов.

Зависимость социологических представлений Уэллека и Уоррена от идей современной антимарксистской, реакционно-идеалистической буржуазной социологии проявляется также в отрицании ими классового характера идеологии и, в частности, литературы. Если в прошлые века писатель (это Уэллек и Уоррен еще готовы допустить) был жизненно и психологически тесно связан с определенной сословной или социальной группой, то в XIX и в особенности в XX в. эта связь между писателем и классом подверглась «диссоциации». «В наше время на Западе узы между писателем и классом ослабли. Возникла „интеллигенция“, относительно независимый от других класс профессионалов», обладающий особым, не сходным с другими классами «социальным статусом», выяснить который еще предстоит науке. Поэтому говорить о классовости литературы в современном буржуазном обществе, по мнению американских исследователей, нельзя: место «классовой» литературы здесь заняла литература «интеллигенции», отделенной от других классов и их интересов «социальной дистанцией» (93).

В итоге социологический аспект изучения литературы приравнивается Уэллеком и Уорреном по своему значению к биографическому и индивидуально-психологическому и рассматривается наряду с ними как один из многих, частных аспектов исследования, общая задача которого — подвести исследователя к изучению литературы, рассматриваемой уже безотносительно к определяющим ее развитие «внешним» факторам. В то же время самые категории социологического анализа в их труде подвергаются идеалистической деформации.

Методологическая концепция Уэллека и Уоррена имеет эклектический характер. Еще более резко и последовательно идеалистические и формалистические тенденции современного буржуазного литературоведения выражены в методологических концепциях тех литературоведов, которые прямо провозглашают в качестве принципиальной основы пропагандируемого ими метода отказ от изучения связей литературы с внешней реальностью, ее чисто имманентный «феноменологический» анализ. Наиболее широко распространенным направлением, базирующимся на подобном подходе к литературе (принципиально изолирующем ее от внешнего мира и рассматривающем как некую самостоятельную феноменологическую «реальность», которая должна быть понята лишь из самой себя, а не из окружающей внешней, материальной среды) является так называемая школа «интерпретации» литературного произведения, пользующаяся в настоящее время огромным влиянием во всех буржуазных странах.

Зарождение в буржуазной филологической и литературной науке школы исследователей, ставящих своей задачей разработку методики аналитического чтения и на его основе — возможно точного смыслового и формально-стилистического толкования текста литературного произведения, относится во Франции еще ко второй половине 1910-х, а в Англии — к началу 1920-х гг. Однако в то время школа эта имела иной характер и преследовала иные цели, чем школа сторонников современного метода «интерпретации».

Метод тщательного лингво-стилистического и смыслового анализа и истолкования текста возник в буржуазной филологической науке 20-х гг. в качестве оппозиции субъективизму символистской и импрессионистической критики. Борясь с превращением текста литературного произведения в простой материал для субъективных толкований и идеалистических спекуляций, пропагандисты метода тщательного углубленного чтения видели в нем своего рода якорь спасения среди пугавшего их моря субъективизма и идеалистического произвола в науке и университетском преподавании.

Однако уже у ряда ранних пропагандистов аналитического чтения как особого, важного средства проникновения в литературный текст метод смыслового и лингво-стилистического анализа текста нередко приобретал идеалистическую окраску, превращаясь в средство «замкнутого» изучения текста, толкуемого лишь в качестве системы взаимодействия и связи образующих его формально-структурных элементов.⁵ Эта идеалистическая тенденция привела в Англии 20-х гг. к толкованию метода близкого к тексту, аналитического, «пристального» чтения (*close reading*) как фактически метода своего рода «замкнутого» чтения текста.

В последующие, 30-е и 40-е, годы подобная идеалистическая интерпретация метода «пристального» чтения получила дальнейшее развитие в методологических построениях и в практике школы американской «новой критики» (или неокритицизма — New criticism), оказавшей после окончания второй мировой войны весьма сильное обратное воздействие на западноевропейское буржуазное литературоведение.⁶

Основная методологическая предпосылка американского «неокритицизма» и других связанных с ним направлений современного буржуазного литературоведения состоит в отрицании реальной связи между литературой и окружающей ее действительностью. Литературное произведение рассматривается американскими «неокритиками» и их западноевропейскими единомышленниками как самодовлеющее явление, замкнутое в себе и не имеющее доступных нашему познанию связей с внешней действительностью, лежащей за пределами литературы. В соответствии с подобным, узкофеноменологическим подходом к литературному произведению основным методом изучения литературы сторонники неокритицизма объявляют метод формально-стилистической и смысловой «интерпретации» отдельно взятого, изолированного литературного произведения. Так как связь явлений литературы с объективной действительностью отрицается (или ставится под сомнение) сторонниками метода «интерпретации» в его указанном, идеалистическом истолковании, то проблема отражения жизни в литературе начисто «снимается» ими и художественное произведение рассматривается лишь как система знаков, образующих в совокупности некую «структуру», имеющую условное или символическое значение. Другой не менее характерной и показательной особенностью методологии «неокритицизма» является ее сознательный и последовательный антиисторизм, непосредственно вытекающий из ее исходных методологических предпосылок: так как каждое литературное произведение образует в понимании зарубежных пропагандистов метода «интерпретации» особый, замкнутый мир, то не только связь литературы с исторической действительностью, но и самая связь между отдельными произведениями ставится ими под сомнение, и изучение литературы распадается для них на ряд не связанных между собой очерков-«интерпретаций», посвященных отдельным произведениям, рассматриваемым вне исторического времени и пространства под знаком «вечности». Точно так же отвергается неокритицистами и их последователями задача биографического изучения автора произведения, так как наряду с социально-исторической обусловленностью литературных фактов они отрицают их биографическо-психологическую обусловленность, видя в признании уже одной хотя бы обусловленности литературного произведения личностью писателя дань методу объяснения литературы «внешними», внелитературными факторами (и тем самым пережиток материализма!).

— Методологические установки сторонников метода «интерпретации» в том идеалистическом понимании его, которое характерно в настоящее время для современного буржуазного литературоведения, наиболее полно изложены, пожалуй, в трудах известного швейцарского литературоведа Э. Штайгера и в работах недавно умершего западногерманского историка и теоретика литературы В. Кайзера.

Искусство интерпретации поэтических произведений, пишет Штайгер в специальной статье, посвященной характеристике задач и метода «искусства интерпретации»,⁷ старше, чем история литературы. У Лессинга, Гердера, Гете, Шиллера, братьев Шлегелей, а позднее у Дильтея, Шерера, Гайма можно найти классические образцы глубокого и тонкого анализа отдельного художественного произведения. Но как особое направление «стилистической критики» со своими специфическими задачами школа интерпретации (или «имманентного истолкования») художественного текста возникла в немецком литературоведении перед самым началом второй мировой войны (Штайгер имеет здесь в виду 1939 год — дату первого издания своей книги «Время как воображение поэта»). «Лишь теперь формулируется положение о том, что для исследователя имеет значение только слово поэта; он должен интересоваться лишь тем, что реализовано в языке. Биография... лежит вне сферы его интересов. Жизнь не связана с искусством столь тесно, как полагал Гете, стремившийся убедить в этом также и других. Стихотворение ни в коем случае нельзя объяснить биографически. А поэтому и личность поэта не представляет интереса для филолога, ясно сознающего свою точку зрения. Загадкой существования художника пусть занимается психология. Не меньше обманывается в своих целях „история духа“: она отдает произведение художественной речи во владение философов и видит в них лишь то, в чем любой философ превосходит любого поэта. Позитивист, который хочет установить, что унаследовано художником от прошлого и что изучено у предшественников, делает из принципа причинности, который является достоянием естествознания, фальшивое употребление, забывая, по-видимому, о том, что все творческое именно в силу своего творческого характера никогда не может быть выведено из чего-то другого. Таким образом, все прежние методы исследования игнорируют способ бытия и специфическое достоинство мира поэзии. Только тот, кто интерпретирует, не оглядываясь по сторонам и в особенности не стремясь заглянуть в то, что находится позади поэзии, отдает ей полную справедливость и в то же время охраняет суверенность немецкой литературной науки» (9—10).

Наше знакомство со всяким поэтическим произведением, заявляет далее Штайгер, начинается с того непосредственного впечатления, которое оно на нас производит. Воспринимая произведение поэтического искусства, мы воспринимаем его как целое, как определенное ритмико-стилистическое единство. Лишь благо-

даря единству ритма, стиля и всех остальных своих компонентов произведение вызывает у воспринимающего единое, цельное впечатление чего-то прекрасного, доставляющего нам наслаждение.

Задача научной «интерпретации» художественного текста и заключается в том, чтобы от доступного каждому непосредственного ощущения тайны поэтической целостности произведения подняться до конкретного понимания этой целостности как определенной внутренне единой и закономерной художественной структуры, представляющей собой единство в многообразии.

«Если ритм стихотворения трогает наше сердце и ничто в нем не противоречит нашему чувству, если оно, хотя бы неясно, проникнуто единым духом, то этого достаточно, чтобы воспринять своеобразную красоту его целого. Превратить это восприятие в настолько ясное познание, чтобы мы могли передать его другим и при этом раскрыть единство всех отдельных компонентов произведения — такова задача метода интерпретации. На этой ступени исследователь расстается с тем, кто остается всего лишь любителем. Любителю достаточно простого чувства... Как каждая отдельная часть связана с целым, а целое со всеми частями, недоступно его восприятию. Но анализ этого возможен, и на нем основана наша наука» (14—15).

Итак, основная задача интерпретации, по Штейгеру, раскрытие тех внутренних законов построения произведения искусства, которые превращают его в определенную «целостность», в единую художественную «структуру», отдельные компоненты которой нерасторжимо связаны друг с другом.

При этом Штайгер понимает, что если бы задача изучения поэтического произведения свелась бы лишь к общей констатации того обстоятельства, что все его компоненты образуют единое органическое целое и что каждая деталь в нем связана с другими, то задачи науки о литературе сузились бы и упростились до предела. Ибо тогда вся цель науки о литературе свелась бы к доказательству (на примере отдельных поэтических произведений) той общей и к тому же весьма старой истины, что всякое поэтическое произведение представляет собой единство в многообразии и что его содержание и форма органически связаны между собой.

Поэтому Штайгер указывает на различие между общим герменевтическим принципом, согласно которому «целое познается из части, а часть из целого», и специфическими задачами интерпретации поэтического текста как метода литературной науки.

Ритмико-стилистическое единство, структурная взаимосвязь между «частями» и «целым» являются, замечает Штайгер, общим признаком всякого поэтического произведения. Доказательство существования этого единства является поэтому лишь первой, предварительной задачей интерпретации. Доказав, что наше непосредственное восприятие поэтического произведения как единого целого обоснованно и что оно действительно составляет подобное единство, мы еще мало продвинулись в решении главной

задачи интерпретации, каковой является изучение неповторимой индивидуальности данного художественного произведения. Именно познание индивидуальности художественного произведения, раскрывающее не просто единство и согласованность всех его элементов, а данную индивидуальную, неповторимую форму их единства и согласования в интерпретируемом нами произведении является высшей задачей интерпретации, которая по своим целям и по своим методологическим принципам направлена не на познание общих законов развития поэзии, а на раскрытие красоты, обаяния, неповторимого стиля отдельного, индивидуального художественного творения. «Индивидуальный стиль стихотворения, — замечает при этом Штейгер, — это не форма и не содержание, не мысль и не мотив, но все это в единстве; ибо совершенство произведения как раз и состоит в том, что все в нем образует стилистическое единство» (20).

Мысль Штайгера о единстве и связи в литературном произведении содержания и формы сама по себе не может не вызвать сочувствия. Однако формулируя эту верную мысль, Штайгер тут же дополняет ее такого рода рассуждениями, которые неизбежно ведут его и его сторонников к возрождению формализма.

Штайгер утверждает, что одинаково ошибаются как те литературоведы, которые полагают, что содержание произведения обусловлено его формой, так и те, кто считает, что форма определяется содержанием. И дело не только в том, что здесь возможно взаимодействие обоих моментов. Важнее другое: стремясь объяснить содержание формой (или наоборот — вывести форму из содержания), литературовед, по мнению Штайгера, становится тем самым на принципиально ложный и недопустимый в литературной науке путь причинного объяснения явлений. Между тем объяснять явления и устанавливать зависимость одного из них от другого не дело науки о литературе. Задача интерпретатора — не объяснение генезиса литературного произведения (это дело биографа или психолога!), а чисто феноменологическое описание уже готового, созданного произведения, в котором единство содержания и формы уже существует как нечто данное, не требующее генетического объяснения.

«Обусловлена ли форма содержанием или наоборот, — пишет в связи с этим Штайгер, — это нас не касается, если мы хотим заниматься истолкованием произведения искусства, а не предаваться биографическим штудиям. Только если анализ произведения обнаруживает в нем недостатки, мы должны назвать их причины. Произведение же, удавшееся художнику, не несет в себе никаких следов творческого процесса. Тогда бессмысленно с художественной точки зрения спрашивать, что и от чего в нем зависит. Один его момент покоится в другом, и все оно в целом составляет свободную игру. Категория причинности лишена смысла там, где задача состоит в понимании безупречной красоты как таковой. Здесь негде искать обусловленности. Причина и следствие совпа-

дают. Вместо того чтобы объяснять „почему и зачем”, мы должны описывать, но описывать, основываясь не на произволе, а на связи частей между собой, которая также непререкаема и еще более тесна, чем причинная зависимость...» «Со стилистической точки зрения ни мировоззрению не может быть отдано преимущество перед рифмой, ни рифме перед мировоззрением» (20).

Изгоняя из литературоведения категорию причинности, Э. Штайгер не скрывает связи между своей идеалистической методологической концепцией и новейшими формами философского идеализма. Опираясь на утверждение Н. Гартмана, Штайгер доказывает, что сознание не является продуктом мозга. Дух (и вообще «высшие» слои бытия) лишь «покоятся» на «нижних» (т. е. на материи), но не обусловлены ими! «Дух не может быть объяснен ни из чего», он автономен и сам предписывает себе свои законы. «Объяснить духовное вообще нельзя, — пишет Штайгер вслед за Н. Гартманом. — Мы можем только с помощью описания раскрыть его существенные черты». Отсюда и основная задача литературной науки по Штайгеру — «описание вместо объяснения». Единственным предметом и задачей литературоведа должно служить описание слова писателя, — описание, представляющее собой «начало и конец» литературной науки: «Для историка литературы имеет значение только слово поэта, слово ради него самого, но не нечто лежащее за ним, над ним или под ним».⁸

В результате задача изучения литературного произведения сводится Штайгером к феноменологическому описанию отдельного произведения, изолированного не только от внешней действительности, но и от исторического развития самой литературы. Правда, Штайгер сам чувствует, что эта методологическая концепция заводит его в порочный круг и поэтому пытается обставить ее различного рода ограничениями и оговорками. Он утверждает, что «искусство интерпретации», хотя оно и концентрирует свое внимание на отдельном произведении, способно в то же время дать материал для обновления традиционной истории литературы, освободив ее от схематизма довлеющих над ней «общих понятий», каковыми Штайгер считает исторически сложившиеся понятия литературных стилей и направлений (Просвещение, «Буря и натиск» и т. д.). Кроме того, хотя «искусство интерпретации», по Штайгеру, и ограничивает свою цель имманентным, «феноменологическим» подходом к произведению, принципиально отказываясь от истолкования его социально-исторической и жизненно-психологической обусловленности, оно в то же время опирается на «широкое поле разнообразных знаний, возделанное историей... литературы в течение целого века» (18). Однако этими знаниями — культурно-историческими, философскими, социальными, психологическими — оно пользуется не для объяснения произведения жизненными, «внелитературными» факторами (как литературоведение XIX в.), а лишь как средством контроля, ограничивающим субъективный произвол интерпретатора, убеждающим его,

что его формальный анализ и феноменологические построения не противоречат другим, параллельным рядам наших знаний.

Нетрудно понять, что указанные оговорки никак не спасают Штайгера от идеализма и антиисторизма его методологической концепции. Ибо, во-первых, сколько-нибудь серьезный и глубокий анализ литературного произведения возможен лишь постольку, поскольку исторические, социологические или биографические знания служат для литературоведа не простым средством «контроля», ограничивающим его феноменологический анализ, но действенным инструментом объяснения и исследования произведения.⁹ А, во-вторых, самое недоверие Штайгера к общим категориям историко-литературного процесса, стремление противопоставить «жесткому схематизму» литературных направлений и школ анализ индивидуального стиля уже даже не автора, а каждого отдельного произведения, на деле ведет неизбежно к разрушению целостной картины литературного процесса и к замене единой истории литературы серией не связанных между собой феноменологических «интерпретаций» отдельных художественных памятников.

Вот почему в другой своей работе — «Основные категории поэтики» (1946),¹⁰ — после того как он отверг понимание истории литературы как единого, исторически и общественно обусловленного процесса, Штайгер попытался противопоставить историческому пониманию литературы иное, внеисторическое, опирающееся на экзистенциалистскую антропологию М. Хайдеггера. Каждое литературное произведение, заявляет здесь Штайгер, представляет собой неповторимый, индивидуальный «феномен». Но вместе с тем оно принадлежит к определенному литературному роду — эпосу, лирике или драме. Сущность же литературных родов имеет «вечную», твердую, исторически неизменную феноменологическую структуру. В основе каждого рода лежит одна из трех «вечных» форм отношения нашего сознания к бытию — «воспоминание» (лирика), «представление» (эпос) и «напряжение» (драма). Это дает возможность рассматривать каждое литературное произведение не только с помощью приемов его индивидуальной интерпретации, но и в свете идеалистической «философской антропологии», раскрывающей отражение в структуре отдельного произведения общих структурных законов сознания, лежащих в основе того поэтического рода, к которому оно принадлежит. Таким образом, зерном науки о литературе должна стать в будущем философская наука о родах поэзии, а историческое изучение произведения должно смениться его изучением с точки зрения антропологически обусловленных законов поэтики, представляющих собой выражение «вечных» законов сознания в их специфическом, «экзистенциальном» понимании.

С методологической концепцией З. Штайгера тесно связаны взгляды его западногерманского единомышленника В. Кайзера, автора книги «Словесное (или языковое, — Г. Ф.) произведение искусства. Введение в литературную науку» (1948), книги, которую Г. Оппель, М. Верли и другие современные буржуазные ученые не без основания оценивают как один из «классических» трудов буржуазной науки послевоенных лет.¹¹

Книга В. Кайзера может показаться при первом — поверхностном — знакомстве с ней обычным, фундаментальным руководством по теории литературы. Однако такая оценка ее была бы неправильной, и сам автор в предисловии стремится подчеркнуть, что ее назначение — иное. Она задумана как «введение в проблемы и методы интерпретации художественной литературы» (5), т. е. должна, по мысли автора, служить теоретическим пособием для литературоведов, стоящих на позициях, аналогичных позициям Э. Штайгера и его школы, — литературоведов, рассматривающих в качестве главной задачи литературной науки не историческое изучение хода литературного процесса и выяснение его обусловленности, а «феноменологическое» истолкование единичного, обособленного литературного произведения, осуществляемое путем имманентного анализа его «структуры».

«Настоящая книга, — пишет, формулируя эту свою задачу, В. Кайзер, — вводит читателя в методы исследования, которые раскрывают природу поэтического произведения как произведения языка. Наука последних десятилетий преследовала обычно иные цели. Она ставила произведение в связь с внепоэтическими феноменами и думала в них отыскать ту подлинную жизнь, отражением которой должно было стать для нее произведение. Личность поэта или его мировоззрение, литературное движение или поколение, социальная группа или местность, дух эпохи или народный характер, наконец проблемы или идеи, — таковы были те жизненные силы, с помощью которых ученые надеялись приблизиться к поэзии. Как бы ни были оправданы в сегодняшних условиях подобные методы изучения и какие бы результаты ими не достигались, перед нами встает иной вопрос: не игнорировались ли при этом сущность словесного произведения искусства и специфические задачи литературной науки. Творение поэзии возникает не как отражение чего-то другого, но как замкнутая в себе самой речевая структура. Поэтому самая настоятельная задача науки состоит в том, чтобы определить творящие силы речи, понять их взаимодействие и сделать для нас прозрачной целостность данного отдельного произведения» (5).

В этой носящей программный характер формулировке задач исследования необходимо обратить внимание на два момента. Один из них отражает уже известные нам общие субъективно-

идеалистические и формалистические тенденции, характерные для ряда методологических направлений современной буржуазной литературной науки. Второй же связан со специфическими особенностями пропагандируемого Э. Штайгером и В. Кайзером идеалистического метода «интерпретации».

Так же как Уэллек и Уоррен (а также Штайгер), В. Кайзер резко противопоставляет задачи «новой» и «старой» литературной науки с точки зрения собственного им понимания природы искусства и литературы. «Старая» литературная наука, не только материалистическая, но зачастую и идеалистическая (и в этом Кайзер готов видеть ее главный недостаток) рассматривала литературу как часть более широкого целого. Литература (и искусство вообще) были для нее особым явлением человеческой культуры, а история литературы рассматривалась литературоведами XIX в. в тесной связи с общей историей культуры. Даже такие открыто реакционные направления исторической науки начала XX в., как «духовно-историческая» школа В. Дильтея и Ф. Гундольфа, при всей мистичности свойственных ей тенденций все же видели в литературе выражение духовной жизни человечества, хотя самое понимание духовной культуры у историков этого направления было крайне туманным и идеалистическим. В противоположность этому В. Кайзер, подобно другим представителям современного реакционного буржуазного литературоведения, отказывается видеть в литературе и искусстве один из элементов человеческой культуры, а в истории литературы — часть истории культуры. Литература, по мнению В. Кайзера, представляет собой вполне обособленное, замкнутое, самодовлеющее целое, никак не связанное с другими областями человеческой жизни и духовной культуры. Поэтому не может быть большего грехопадения для литературоведа, чем видеть в литературе «отражение чего-то другого» — не только жизни, но хотя бы «развития духа» или личности писателя. Литературоведу, который не хочет игнорировать «специфические задачи литературной науки», разрешается, если следовать рецептам В. Кайзера, видеть в произведении художественной литературы лишь «речевую» структуру и не выходить за пределы ее анализа и истолкования.

«Цель научно-литературной работы, — пишет В. Кайзер, — прежде всего понимание и истолкование литературного произведения» (101). «Отдельное литературное произведение ставит перед исследователем задачу правильно его понять. Оно выдвигает перед историком литературы дальнейшую задачу выразить это понимание в форме интерпретации» (56).

Отсюда вытекает, по мнению В. Кайзера, приоритет поэтики перед историей литературы. Если литературоведы XIX и начала XX в. направляли свое главное внимание на историческое изучение литературы (или на личность писателя, среду и эпоху), то для современного литературоведения, главной задачей которого является интерпретация отдельного произведения, основным мето-

логическим узлом, направляющим «центром» литературной науки становится не история литературы, а поэтика, от которой в будущем должна получить новые «масштабы» и сама история литературы (5).

«Центр тяжести работы литературоведа лежал в XIX веке в области истории литературы, в то время как поэтику, дискредитированную и скомпрометированную нормативными тенденциями XVIII века, двигали вперед лишь немногие мыслители. Одно время казалось, что границы литературной науки и истории литературы совпадают» (23). «В последние десятилетия» положение резко изменилось. Последовательный кризис сначала позитивистически окрашенного литературоведения, а затем идеалистического «духовно-исторического» метода и других популярных направлений науки XX в. привели к осознанию, что главной задачей литературной науки должно стать изучение «специфически поэтического». «Поэтика снова получила равные права рядом с историей литературы и рассматривается как центральная сфера литературной науки в целом» (24).

Подчиняя все содержание своей книги выдвинутой уже на первых страницах цели — служить методологическим (и методическим) руководством для литературоведа, видящего главную свою задачу в интерпретации отдельного художественного текста, рассматриваемого как некая вполне «автономная», замкнутая и самостоятельная «языковая структура», Кайзер в соответствии с этим строит ее композиционно.

Во введении Кайзер сжато излагает теоретические предпосылки своей методологии. Основную черту поэтики литературы, определяющую ее специфику, Кайзер, о чем говорит уже название его книги, целиком и полностью сводит к особому употреблению речи. В то время как язык науки и язык обыденной жизни (здесь Кайзер совершенно прав!) всегда непосредственно или опосредованно ориентированы на определенную предметную реальность, стоящую за ними, язык поэзии, по Кайзеру, не содержит в себе будто бы указания на подобную внешнюю реальность, существующую независимо от говорящего. Слово в поэзии служит не цели отражения объективного мира, находящегося вне нашего сознания, а цели построения особого специфического предметного мира, создаваемого всецело воображением поэта и никак не связанного с внешней реальностью. Так, осень в стихотворении Н. Ленау «Начало осени» — это не осень того года, когда написано стихотворение, и не нынешняя осень (которую переживает читатель), а некая условная поэтическая реальность, получившая раз навсегда свое особое предметное бытие в магической сфере стихотворения. Выраженная с помощью соответствующей, «вечной» и в то же время неповторимой речевой структуры, она образует некий отдельный, замкнутый и самостоятельный мир «в себе», который в этой своей раз навсегда данной условной замкнутости и структурной целостности и должен стать предметом исследования для литературоведа (14).

Тщательно отграничив таким образом с самого начала содержание поэзии от жизни и от объективного реального мира вообще, искусственно сведя его к условной «феноменологической» реальности, запечатленной для исследователя в системе предложений и языковых знаков, откуда последний должен «извлечь» это содержание с помощью сложной методике «интерпретации» текста, Кайзер переходит к разработке соответствующего аппарата «феноменологического» исследования поэзии.

Изложив сжато в подготовительной главе (Vorbereitung) необходимые сведения о «филологических предпосылках» исследования (вопросы критического издания текста, методы атрибуции, датировка, библиография и т. д.), Кайзер посвящает первый большой раздел книги «Основным категориям анализа». Этот раздел в понимании Кайзера совпадает с материалом поэтики в обычном, традиционном смысле слова. Он должен познакомить читателя с теми элементарными общими категориями (материал, поэтический мотив, лейтмотивы, «общие места», эмблемы, фабула, элементы стихосложения, стилистики, композиции и т. д.), предварительное знакомство с которыми необходимо для изучения всякого поэтического произведения.

Осветив «Основные категории анализа», Кайзер переходит к «Основным категориям синтеза». Именно здесь, по его мнению, лежит центр тяжести литературной науки в целом.

В связи с этим следует отметить один из положительных моментов концепции Кайзера, отличающий ее от идей многих других буржуазных ученых. Кайзер сознает (и в этом он прав), что задача исследования явлений литературы не сводится к одному лишь анализу литературного произведения, т. е. к разложению его на ряд более или менее абстрактных общих определений — независимо от того, относятся ли они к области содержания или формы. Анализ в литературной науке, как и в любой другой области исследования, должен дополняться синтезом, служить для него предпосылкой. Как невозможно единое и целостное понимание литературного произведения (как единства многообразных определений) без предварительного анализа, так же неверным было бы считать конечной целью литературного исследования лишь анализ отдельных аспектов и элементов произведения, не выдвигая задачи воссоздания общей синтетической картины произведения (или литературного процесса в целом).

Однако вытекающее из феноменологических предпосылок Кайзера игнорирование связи литературы и действительности, а также антиисторическое отрицание единства и закономерностей историко-литературного процесса приводят к тому, что верные сами по себе мысли Кайзера о равной необходимости и о связи в литературоведческом исследовании анализа и синтеза извращаются, ведут лишь к крайне ограниченному и узким практическим результатам.

Изложение «Основных понятий синтеза» Кайзер начинает с критики концепций «духовно-исторической» школы В. Дильтея.

При этом Кайзер делает ряд верных замечаний о пороках методологии В. Дильтея, Р. Унгера и их учеников. Однако, оставаясь сторонником метода «имманентного» анализа произведений художественной литературы, метода, начисто отвергающего как якобы лежащую за пределами литературной науки даже самую постановку вопроса об отношении искусства к жизни и об отражении жизни в искусстве, Кайзер совершенно не способен понять главный и решающий порок идей «духовно-исторической» школы, заключающийся в их идеалистическом характере.

Кайзер справедливо указывает на то, что Дильтей и позднейшие представители «духовно-исторической» школы разрывали единое художественное произведение надвое, абстрагируя его содержание от формы. Дильтей и его последователи рассматривали поэзию как выражение некоего изначального, «глубинного» поэтического «переживания», невыразимого в иных, более «обычных», рациональных категориях. Однако это иррационалистическое истолкование сущности поэзии на практике вело представителей «духовно-исторической» школы, хотя они этого и не сознавали, к крайнему рационализму. Всякая поэзия была для них лишь ответом на основные вопросы «бытия». Поэтому она всецело растворялась для них в философии, а история поэзии превращалась всего лишь в ветвь истории «духа», т. е. истории идей. Вопрос о необходимой связи идейного содержания искусства с художественной формой (и сама эта форма), проблемы композиции, стиля, языка оставались в работах представителей «духовно-исторического» направления за пределами исследования. Отсюда эклектическое стремление Р. Унгера, Э. Эрматингера и других ученых этого направления дополнить абстрактный философско-идеалистический метод истолкования литературных произведений с помощью «эстетическо-стилистического», т. е. призыв механически сочетать отвлеченно-философский анализ духовного «содержания» с аналогичной отвлеченно-формалистической трактовкой эстетико-стилистических категорий (222—223).

Наряду с абстрактным разрывом содержания и формы Кайзер верно указывает и на другую слабую сторону метода «духовно-исторической» школы. Для «духовно-исторической» школы последней и высшей реальностью при истолковании художественного произведения оставалась личность художника. Поэтому особое значение в глазах ученых этого направления приобретали свидетельства поэта, его собственное толкование смысла своего творчества. Однако, как показывает история литературы, поэты далеко не всегда были лучшими интерпретаторами своих произведений, которые они зачастую толковали односторонне, а порою и тенденциозно. Поэтому и здесь, так же как в первом, вышеуказанном случае, иррационализм на практике оборачивался в трудах представителей «духовно-исторического» направления зачастую рационализмом, стремлением всецело свести сложное, богатое и нередко противоречивое содержание художественного произве-

дения к более или менее тощему и однозначному эстетическому и философскому знаменателю.

Критикуя метод «духовно-исторической» школы, В. Кайзер справедливо выступает против «изолированного» друг от друга рассмотрения категорий содержания и формы художественного произведения. Он высказывает обоснованное сомнение в том, что литературно-художественное произведение может изучаться с помощью двух различных, взаимно дополняющих друг друга, но практически не связанных между собой методов, один из которых имеет своей целью истолкование содержания, а другой — формы (232). Форма содержательна, подчеркивает Кайзер. С другой стороны, содержание в произведении литературы и искусства не существует вне формы, оно всегда так или иначе оформлено или выступает перед нами в процессе своего развития и перехода в форму. Все компоненты художественного произведения (как содержания, так и формы) взаимно связаны между собой, образуют для воспринимающего единое целое. Поэтому содержание литературно-художественного произведения должно изучаться с учетом его связи с формой, а форма — с учетом ее содержания и ее способности выражать это содержание.

В. Кайзер выдвигает таким образом задачу построения единой методологии и методики исследования, которая позволила бы литературоведению благополучно миновать опасности абстрактно-философского, идеалистического истолкования содержания и формы. Он призывает изучать содержание и форму в единстве и взаимосвязи. Однако этот призыв остается и не может не оставаться у Кайзера, так же как и у других представителей «метода интерпретации» (в чем мы смогли уже убедиться выше на примере Штайгера), лишь призывом и не может получить сколько-нибудь реального практического осуществления, так как, отрывая и содержание и формы искусства и литературы от действительности, превращая их в чисто «феноменальные» категории, подлежащие имманентному «феноменологическому» изучению. Кайзер и его единомышленники усугубляют общий, наиболее характерный и типичный порок всякого формалистического литературоведения и искусствознания. Более ранние формалисты 20—30-х гг., которых критикует Кайзер, изолировали форму от содержания, сводили ее к набору формально-технических «приемов». Но при этом они зачастую не отрицали связи содержания с действительностью. Кайзер же, хотя и подчеркивает связь формы и содержания, в то же время изолирует содержание от действительности, превращает его в чисто «феноменальную» категорию, никак и ничем не связанную с объективным миром. Таким образом, хотя форма и содержание оказываются в его представлении связанными друг с другом, но зато всякая связь между ними и реальной действительностью окончательно разрывается и само содержание превращается, по выражению одного из многочисленных последователей Кайзера, в подлежащий научному истолкованию «язык форм».¹²

Формалистический характер методологических принципов Кайзера особенно отчетливо выступает наружу, когда от критики «духовно-исторического» метода он переходит к критике идей, выдвинутых рядом буржуазных ученых XX в. в области стилистики.

Кайзер сочувственно приводит слова Л. Шпитцера, К. Фосслера, Б. Кроче, Э. Штейгера о том, что изучение стиля представляет собой «центральную» задачу науки о поэзии в целом (271). В то же время идеи и методы всей предшествующей стилистики представляются ему требующими пересмотра. Это относится не только к той старинной нормативной стилистике, которая видела свою главную задачу в установлении общеобязательных норм «хорошего» стиля. Столь же мало удовлетворительными Кайзер считает идеи и методы лингвистической стилистики Ш. Байи и его школы (растворяющей специфические законы индивидуального стиля писателя в общих законах языка), а также идеи «мюнхенской школы» К. Фосслера и Л. Шпитцера.

Решающий недостаток традиционного метода изучения стиля Кайзер усматривает в том, что ученые, занимавшиеся вопросами стиля, обычно оставались верны изречению Бюффона: «Стиль — это человек». Именно эту мысль положил в основу своих исследований Л. Шпитцер, для которого главным предметом изучения был индивидуальный стиль писателя. Между тем, если оставаться в пределах строго научного метода, то говорить о стиле писателя, по Кайзеру, мы не имеем права. Ведь исследователь имеет перед собой не писателя, а отдельное произведение! Поэтому подлинным предметом изучения для него и должен являться стиль произведения, а не стиль писателя. Говорить о стиле писателя — это значит выходить за границы строгой науки, вступать на путь «метафизики» и произвольных психологических конструкций, — подобных тем, которыми занимается психоаналитическая стилистика. Один и тот же писатель — и в разные периоды своего творчества, и в пределах одного и того же периода — может создавать произведения разного стиля (например, Гете в одни и те же годы создал «Гёца» и «Вертера»). Вот почему, конструируя некий единый «стиль писателя», мы, с одной стороны, выходим будто бы за пределы доступного нам материала, вступаем на зыбкий путь психологических блужданий и догадок, а с другой — разрушаем неповторимое единство каждого отдельного, данного произведения, в котором все элементы соподчинены друг другу.

Нетрудно понять, что, критикуя К. Фосслера, Л. Шпитцера и других представителей «мюнхенской школы», Кайзер критикует их не столько за обильные идеалистические и формалистические тенденции, присущие их научной методологии, сколько, наоборот, за тот остаток научного реализма, который все же сохранялся в их исследованиях. К. Фосслер поставил в центр своих исследований проблему «стиля» национальной духовной культуры, который он рассматривал как выражение «духа» народа. Работы Л. Шпитцера имеют своей задачей определение особенностей индивидуаль-

ного стиля писателя, который трактуется в них как чисто субъективное выражение духовного склада его личности. Но не идеализм и иррационализм Фосслера и не субъективизм Шпитцера в трактовке понятия стиля писателя вызывают упреки Кайзера. Его смущает другое — то, что и Фосслер, и Шпитцер, несмотря на свой идеализм, все же не смогли полностью порвать со взглядом на литературу как на выражение чего-то другого, лежащего за границами литературы в узком смысле слова. Для первого из них язык и литература выступают как часть национальной культуры, для второго стиль писателя служит ключом к анализу его индивидуальности. Таким образом, несмотря на свой идеализм, оба они все же смотрят на литературу как на выражение внелитературных явлений, стремятся ввести отдельное художественное произведение в более широкий, культурно-исторический или хотя бы субъективно-психологический контекст, что неприемлемо с точки зрения более узкого формализма кайзеровского типа, стремящегося замкнуть литературоведение в магическом кругу «интерпретации» отдельных произведений, рассматриваемых в качестве обособленных от жизни, «автономных» художественных структур.

С тех же позиций более «последовательного», «нового» формализма, с которых он критикует Фосслера, Кайзер критикует модные в 20—30-е гг. «типологические» теории стиля в духе Г. Вельфлина, Ф. Штриха и т. д. Как известно, основной порок этих теорий состоял в стремлении противопоставить понятию художественного прогресса представление о постоянном возобновлении и смене в процессе исторического движения литературы и искусства одних и тех же, постоянных формально-стилистических «типов» творчества (Ренессанс и барокко, «классическое» и «романтическое» искусство и т. д.). Кайзер же считает, наоборот, что типология Вельфлина и его последователей хотя и пригодна в истории литературы, но имеет «весьма ограниченную ценность» для изучения отдельного произведения (279). При этом он делает ряд верных замечаний, направленных против перенесения в изучение литературы без учета ее специфики методов изучения других искусств, а также против изолированного рассмотрения последователями Вельфлина формально-стилистических компонентов произведения в отрыве от его содержания. Однако схематизму и антиисторизму вельфлиновской «типологии» Кайзер противопоставляет еще более последовательный антиисторизм, выдвигая в качестве главной задачи науки в области изучения стиля анализ стиля отдельного, изолированного литературного произведения.

Таким образом, теоретический итог книги Кайзера, как и идей Штайгера, — фактический отказ от исторически ориентированного изучения литературы, превращение науки о литературе в ряд обособленных, не связанных между собой «интерпретаций» отдельных произведений, рассматриваемых вне их социально-исторической и культурно-психологической обусловленности, изъятых из общего контекста развития национальной и мировой литературы

и сведенных к простой арифметической последовательности имманентно обусловленных, индивидуальных и неповторимых языковых «структур». Однако этот нигилистический итог пугает автора «Словесного произведения искусства», так же как автора «Искусства интерпретации». Поэтому в последней главе Кайзер, опираясь на уже известную нам книгу Штайгера «Основы категории поэтики», стремится пересмотреть общий — нигилистический — итог своей работы и внести в него соответствующие коррективы.

Разрушив единство историко-литературного процесса, превратив его в ряд имманентно обусловленных языковых «структур», подлежащих феноменологическому изучению, Кайзер пытается найти новый, уже внеисторический принцип объединения материала, подлежащего изучению литературоведа. Этот принцип он, так же как Штайгер, находит в традиционном учении о жанрах, которое подвергается им «новой» интерпретации в духе идеалистической антропологии Хайдеггера. Наиболее глубокой созидательной силой литературного процесса Кайзер объявляет ряд априорных, «вечных», имманентных структурных форм человеческого сознания, выражением которых являются поэтические роды и жанры. Человеческое сознание всегда развивалось и будет развиваться в ряде устойчивых и постоянных «вечных» форм, сущность которых неизменна и которые составляют необходимое условие всякого поэтического творчества. Эти формы выражают априорные «позиции» нашего сознания по отношению к материалу нашего опыта. Таковы эпическое, лирическое и драматическое начала поэзии, а также их более конкретные жанровые подразделения. Каждое из них выражает определенную, раз навсегда данную форму отношения нашего «я» к миру. Отдельные произведения, обусловленные имманентно «творящими силами» языка, выступают перед исследователем не только в своем индивидуальном (как неповторимые «языковые структуры»), но и в своем жанровом качестве — как выражение той или иной априорно данной жанровой формы. Поэтому категория жанра и понятие о его структуре являются теми категориями поэтики, которые способны служить литературоведу наиболее глубоким ориентиром в мире форм, помогая ему обнаружить устойчивое и закономерное в текущем и изменчивом материале литературы и таким образом отыскать точку пересечения истории литературы и поэтики (331—339, 388).

6

«Нет худа без добра», — говорит пословица. Это же можно с некоторым правом сказать и о тех приемах анализа литературного текста, которыми пользуются сторонники метода «интерпретации». При всем идеализме, антистроенизме и субъективизме, свойственных большинству работ, построенных на основе этого метода, и составляющих их ахиллесову пяту, он имел для

буржуазного литературоведения и некоторые положительные последствия.

Буржуазные историки литературы позитивистского толка стремились прежде всего ввести литературное произведение с целью его объяснения в биографический и культурно-исторический контекст. На этом пути им удавалось (и удастся нередко до сих пор) достичь весьма серьезных и ценных результатов. Но зачастую хорошо умея показать связь художественного произведения с автором и эпохой, представители биографического или «культурно-исторического» методов в силу ограниченности своего историзма не могли решить другой, не менее важной, задачи. Введя произведение в исторический контекст эпохи, они *не умели раскрыть связи между прошлыми (в особенности отдаленными) историческими эпохами и настоящим*. В результате историзм в работах историков литературы биографического, позитивистского или «духовно-исторического» направлений нередко превращался в свою противоположность, оборачивался к читателю своей отрицательной стороной. Историческое объяснение произведения автором, страной, эпохой, литературными и культурно-историческими традициями под пером представителей этих направлений нередко вело к тому, что произведение литературы превращалось в их истолковании в исторический документ, ценность которого сводилась для историка литературы лишь к отражению в нем тех или иных элементов прошлой, уже пережитой эпохи. Неумирающая художественно-эстетическая ценность классических литературных произведений прошлого и их значение для настоящего не принимались при этом во внимание, оставались как бы «по ту сторону» научного исследования, основной целью которого молчаливо признавалось узко генетическое «выведение» произведения из исторической и культурно-психологической обстановки породившего его времени.

Эту слабую сторону работ представителей биографического, культурно-исторического и других родственных им методов традиционного буржуазного литературоведения верно ощущают Э. Штайгер, В. Кайзер и другие пропагандисты метода «интерпретации». Остро сознавая, что историзм в его релятивистском понимании в руках многих буржуазных ученых нередко — вольно или невольно — превращался и превращается в свою противоположность, заграждая путь к живому эстетическому пониманию произведений искусства и поэзии прошлых эпох, сторонники метода «интерпретации» стремятся «очистить» художественное произведение от наросших на него в течение прошлых десятилетий биографически-психологических и культурно-исторических толкований для того, чтобы заново взглянуть на него непредубежденными глазами, попытаться увидеть его в «первозданной» свежести и красоте. К этой единственной заветной цели и клонятся в сущности все усилия представителей метода «интерпретации» в различных его национальных и индивидуальных вариантах.

Стремление к своеобразной философско-эстетической актуализации литературного произведения, отказ от сведения памятников литературы прошлых эпох к отражению суммы свойственных им психологических и культурно-исторических «фактов», желание прочесть литературное произведение как бы «заново», свежим глазом, тщательно вникая в своеобразную логику его художественного построения, стремясь постичь смысл всех его мельчайших, даже незаметных штрихов и деталей в общем контексте, и составляют то «добро», ту положительную сторону, которая присуща отдельным, лучшим работам, созданным на основе метода «интерпретации». Авторы этих работ ставят своей задачей в отличие от своих предшественников как бы ощупать литературное произведение, уловить все его неуловимые глазом швы для того, чтобы выяснить их смысл и эстетическую функцию. По их мнению, ни один — пусть самый незаметный! — штрих, ни одна — даже мельчайшая — деталь произведения не должны быть оставлены литературоведом без внимания, все они имеют свое, особое назначение, должны быть тщательно взвешены и эстетически осмыслены в системе целого. Только на основе взгляда на произведение не как на «элемент», на первичную, неразложимую ячейку, но как на «микромир», как на сложное, организованное целое, состоящее в свою очередь из бесчисленного числа разнородных «микроэлементов», возможно дать ответ на вопрос об общем, конечном смысле всего произведения. В вытекающем из этого взгляда усиленном внимании исследователя к отдельным мельчайшим «микроэлементам» произведения, к различным формам связи между ними, в стремлении уловить внутренний смысл этих форм заключено то ценное содержание, которое порою присуще лучшим работам представителей школы «интерпретации», хотя оно обычно искажается, сводится на нет в тех же самых работах формалистическими и антиисторическими тенденциями, вытекающими из ложной идеалистической методологии этой школы.

Марксистское литературоведение в противоположность литературоведам-позитивистам или представителям «духовно-исторической» школы отнюдь не отрицает специфического характера литературы как формы общественного сознания. Оно далеко от мысли механически «свести» литературу к другим, внеэстетическим формам материальной и духовной культуры, без учета ее особой, специфической природы и закономерностей. Но учитывая специфический характер литературы как формы общественного сознания, марксистско-ленинское литературоведение дает вместе с тем единственно верное, материалистическое решение самой проблемы специфики литературы и искусства, которые оно неразрывно связывает с жизнью, с реальной действительностью. Отрицание этой связи, безнадежная попытка истолкования явлений литературы и искусства вне их отношения к реальному объекту изображения, к действительности, к общественной жизни, к развитию чело-

веческой культуры и исторической борьбе классов — такова идеалистическая основа метода «интерпретации».

Пропагандистам метода «интерпретации» представляется, что сочетать исторический подход к литературному произведению с живым, эстетическим отношением к нему невозможно. Биографическое и вообще историческое осмысление искусства, с их точки зрения, неизбежно разрушает живое, художественное ощущение его красоты, отодвигая поэтическое произведение в прошлое и превращая его всего лишь в психологический и исторический документ. Только отказ от исторической точки зрения, выключение произведения из потока истории, попытка непосредственного, вне-и-надысторического «вчувствования» в него и последующий анализ этого «вчувствования» могут, по их мнению, привести к целостному осмыслению произведения как живого художественно-эстетического целого. В действительности же глубокое эстетическое и подлинно историческое отношение к литературному произведению не только взаимно не исключают, но предполагают друг друга. Более того, как учит вся история литературной науки, они невозможны одно без другого.

Марксистская эстетика выяснила, что всякое произведение искусства и литературы, точно так же как любой другой факт общественного сознания, обусловлено историческим бытием. Но отсюда вовсе не следует, что для представителя марксистской науки о литературе задача изучения поэтического произведения сводится лишь к раскрытию его исторической и психологической обусловленности. Поэтическое произведение, с точки зрения марксистской научной методологии, не является пассивным слепком с вызвавших его к жизни материальных и психологических обстоятельств. Как всякий результат творческой деятельности человека, возникая на основе наличных, уже существовавших до его появления факторов, произведение искусства есть нечто качественно новое, вновь созданное. Вот почему глубокий и всесторонний анализ литературного произведения должен необходимо учитывать его творческий характер, благодаря которому оно может представлять не только для самого поэта и для его современников, но и для будущих поколений эстетическую ценность, которая может в ходе столетий не только не уменьшаться, но даже вырастать, обогащаясь по своему содержанию. Этого-то диалектического характера отношения литературы и жизни, взаимосвязи в искусстве отражения действительности и творчества, реально-исторического и эстетического неспособны понять представители метода «интерпретации» вследствие идеалистической предвзятости своих общеподлинных и эстетических предпосылок.

В представлении литературоведов-позитивистов строго «научное», объективное, историческое изучение литературы исключало ее эстетическую оценку, которая по самому существу своему представлялась историку-позитивисту чем-то субъективным и несоместимым с задачами науки. Современные же пропагандисты метода

«интерпретации» фактически исходят из аналогичного представления о том, что исторический подход к литературе как к отражению жизни общества и эстетический подход к ней как к явлению искусства несовместимы. Но в отличие от своих предшественников, они в соответствии с общим идеалистическим характером своих взглядов готовы лучше пожертвовать историзмом литературной науки, чем отказаться от анализа литературно-художественного произведения как предмета субъективного эстетического «переживания». Таким образом, фактически оба эти направления — и более традиционное, буржуазно-позитивистское, и метод «интерпретации» — одинаково неспособны правильно решить вопрос о взаимоотношении исторического и эстетического моментов в изучении литературы и искусства, а потому исторический анализ проблемы «искусство и общество» и эстетический анализ литературного произведения как факта искусства превращаются для них во взаимоисключающие, противоположные аспекты изучения, одним из которых необходимо пожертвовать для спасения другого.

На деле отказ от взгляда на литературу как на отражение и выражение реальной исторической жизни человечества, стремление ограничить задачи ее изучения «феноменологическим» подходом к литературно-художественному произведению как к «замкнутой» и от реального мира, и от других предшествующих и последующих звеньев исторического процесса «языковой структуре» неизбежно ведет не только к отказу от историзма в изучении литературы, но и к вульгаризации и извращению ее эстетического анализа. Изолировав поэтическое произведение от внешнего мира и этим лишив его общественного (и вообще всякого реального жизненного) содержания, представители метода «интерпретации» вынуждены либо свести его эстетическое изучение к абстрактному формально-стилистическому анализу, либо, чувствуя эту опасность, склонны искать спасения от нее в обращении к экзистенциалистской философии с ее откровенно антиисторической идеалистической антропологией и пессимистической «философией культуры». В последнем случае они встают на пути мистического философствования, материал для которого черпается отнюдь не из самого произведения и не из сферы поэзии вообще, а привносится извне, из учений экзистенциалистов или других современных реакционно настроенных философов-идеалистов. Между этими двумя крайностями — Сциллой и Харибдой метода «интерпретации» — тщетно мечутся в поисках выхода современные буржуазные литературоведы.

Анализируя труды Уэллека и Уоррена, Э. Штайгера, В. Кайзера, мы могли убедиться выше, что с отрицанием социально-исторической обусловленности художественного творчества у представителей идеалистического направления в современном буржуазном

литературоведении тесно связан отказ от взгляда на искусство и литературу как на отражение жизни, а следовательно, отрицание категории реализма (или ее чисто релятивистское истолкование). Литература не имеет отношения к внешней действительности, она представляет всего лишь «структуру» нашего сознания, сочетание знаков языка, имеющее свой особый, «фиктивный» или символический, смысл — таково излюбленное основное, исходное, положение современного идеалистического литературоведения. Неудивительно, что при таком подходе к изучению литературы художественная правда превращается в чистую условность, а реализм, как мы видели на примере Уэллека и Уоррена, — всего лишь в субъективную «иллюзию» литературы XIX в., ничем принципиально не отличающуюся от других, более «современных» «иллюзий» вроде сюрреализма или школы «нового романа».

Характерными образцами такого высокомерно-идеалистического отрицания проблемы реализма в литературе, ее способности правдиво отражать жизнь являются книга того же В. Кайзера «Правда поэтов. Эволюция одного понятия в немецкой литературе» (1961) и обширный труд другого, уже упомянутого выше западногерманского литературоведа Р. Бринкмана «Действительность и иллюзия. Исследования о содержании и границах понятия реализма для повествовательной литературы XIX века (1957)». ¹³

Книга В. Кайзера «Правда поэтов» представляет собой своеобразную антологию высказываний ряда немецких поэтов XVI—XX вв. на тему «поэзия и правда» с обширным историко-теоретическим введением составителя. Назначение и этих весьма тенденциозно подобранных отрывков, ¹⁴ и введения — доказать читателю, что понятие правды в литературе неустойчиво, подвержено исторически непрерывному изменению и при этом не имеет ничего общего с объективной, действительной правдой.

«Поэзия — это прежде всего вполне законченная в самой себе сфера игры, вполне самостоятельный мир со своими собственными законами, отличающийся от всего реального», ¹⁵ — пишет В. Кайзер, комментируя приведенные в книге отрывки. Новейшая экзистенциалистская антропология, по словам Кайзера, вернулась в качестве своего конечного вывода к положению, которое многим представлялось и представляется «парадоксальным»: она показала, что человек является равноправным жителем двух различных миров: мира истории, где господствует принцип причинности, и волюнтаристического мира свободных, неограниченных возможностей, «открытого» для любых неожиданностей и превращений. «Этот парадокс еще больше обострился после историзирующего XIX столетия. Последнее полагало, что человек узнает свою природу из истории и что историзм составляет одну из основных категорий всякой философской антропологии. Однако историзм означает необходимость, неизбежность, Рембо и символисты, Кьеркегор, Ницше выступали в качестве противников подобного представления об историческом детерминизме». Их взгляды подгот-

вили «современное» понимание поэзии как особой сферы сознания, не имеющей отношения к жизненной реальности. Сущность и назначение поэзии заключаются в том, чтобы освобождать человека из системы связей реального мира, освобождать его от подчинения власти причинности и открывать ему дорогу в мир «возможного». ¹⁶

Отрицая принципиально всякую связь между художественной и объективной, реальной правдой, превращая литературу в иллюзорное отражение идеалистического мира «чистых» возможностей, противостоящее миру действительной жизни, Кайзер стремится доказать, что не только представление о литературе как отражении действительности, но и признание ее реально-жизненного, социального назначения неминуемо ведет к ее «сужению». Принадлежа к иллюзорному миру «возможности», литература по своей природе враждебна объективному реальному миру. Вот почему протест писателя всегда направлен не против того или иного, определенного политического или социального порядка, а против самой реальной действительности как таковой. Когда сам писатель или его современники думают обратное, то они ошибаются. Поэтому, по мнению Кайзера, нет никакого принципиального различия между искусством, стремящимся к изображению правды жизни, и искусством, сознательно уходящим от жизни, между писателем, критикующим социальное зло, и писателем, занимающимся символическим «мифотворчеством»: «Сущность поэзии, сущность искусства вообще заключается в постоянной оппозиции ко всякой прочно установившейся действительности. Оппозиция, направленная против определенного времени или общественного состояния, является сужением их задач. Роману XIX и XX веков, стремящемуся к разрушению иллюзии, противоречие по отношению к действительности свойственно в той же степени, что и идеализирующей поэзии прошлых веков; сатира находится в такой же оппозиции к действительности, как магическое изречение. Каждое поэтическое произведение живет в сфере своего собственного мира, и чем он полнее и законченнее, тем более радостно для воспринимающего знакомство с ним». ¹⁷

Другим, может быть, еще более ярким примером отрицания способности литературы отражать внешнюю, объективную действительность, а следовательно, и правомерности самой постановки вопроса о соотношении жизненной и художественной правды является упомянутая книга Р. Бринкмана.

Бринкман подвергает в ней критике «традиционное» понимание реализма, свойственное тем историкам литературы второй половины XIX и начала XX в., которые считали главной его чертой стремление к воспроизведению картины реальной общественной жизни. Как показывает Бринкман, не только большинство прежних немецких историков литературы позитивистского толка, но и такие литературоведы формалистического направления, как например О. Вальцель, не могли до конца отделаться от представления о существовании объективной реальности, находящейся вне

нашего сознания, и о реализме в искусстве как об отражении этой реальности (7, 57—59). Еще более резкие упреки Бринкман высказывает по адресу известного немецкого филолога-романиста Э. Ауэрбаха, которого он изобличает в стремлении связать «структуру поэтических текстов» со «структурой изображаемого мира» и, что еще хуже, находит у него «социологическое» истолкование понятия «реализм», «близкое к марксистскому» (71).

Э. Ауэрбах (в последующие годы переселившийся в США) выпустил в 1946 г. в Берне обширное исследование «Мимесис», посвященное истории западноевропейского реализма.¹⁸ Построив свою книгу подобно другим сторонникам метода «интерпретации» в виде 19 отдельных очерков, посвященных истолкованию различных произведений античной и западноевропейской литературы от Гомера до XX в., Ауэрбах тем не менее поднялся в ней над многими предрассудками своих коллег. Структуру изучаемых им произведений Ауэрбах, как справедливо заметил Бринкман, попытался соотносить со структурой изображаемой в них действительности, в частности с общественной жизнью эпохи.

Книга не случайно озаглавлена Ауэрбахом платоновско-аристотелевским термином «Мимесис», т. е. «подражание» или «воспроизведение». Сущность литературы, ее основная, определяющая черта состоит, по Ауэрбаху, в том, что литература является «воспроизводящим» (или «подражающим») искусством (38). И хотя термин этот, восходящий к античной эстетике, лишь весьма приблизительно, условно характеризует соотношение между литературой и жизнью, все же взгляд на литературу как на «подражание» действительности кладет весьма серьезную разделительную черту между книгой Ауэрбаха и книгами других, охарактеризованных выше, буржуазных литературоведов. Ибо в отличие от Бринкмана, Кайзера или Уэллека, которые считают, что между литературой и действительностью нет никакой связи и что самое понятие об объективной реальности, лежащей за пределами нашего сознания, есть фикция, античный взгляд на поэзию как на «подражание» действительности при всей своей наивности был основан на верном признании первичности действительности (как модели) и вторичности поэзии (как ее отражения или «копии»).

Таким образом, в отличие от множества реакционных литературоведов Ауэрбах решился признать литературу не некоей «имманентной» языковой структурой, но отражением и воспроизведением жизни. С этим связано то центральное место, которое он отводит в своей работе понятию реализма. Если Кайзер утверждает, что понятие художественной правды условно и подвержено бесконечной эволюции, а Уэллек и Уоррен — что реализм XIX в. является своеобразной эстетической «иллюзией», то Ауэрбах придерживается иной, противоположной точки зрения. Считая «мимесис», т. е. подражание, неотъемлемой коренной чертой литературы, он видит в способности литературы служить средством воспроизведения действительности залог ее возможного развития в сторону

реализма. Однако насколько успешно и в каком направлении развивается в тот или иной период «миметическая» способность литературы, какие конкретные формы она принимает в творчестве того или другого писателя — это, по мнению Ауэрбаха, определяется внешними условиями, среди которых далеко не последнюю роль играет структура общественной жизни. Так, «интерпретация» девятнадцати отрывков, взятых из произведений писателей разных стран и эпох от Гомера до Вирджинии Вульф, перерастает под пером Ауэрбаха в краткий, полуэскизно набросанный очерк истории реализма и притом очерк, написанный с довольно определенно выраженной историко-социологической окраской.

Уже анализ первого избранного им отрывка — эпизода узнавания Одиссея (из 19-й песни «Одиссеи» Гомера) ведет Ауэрбаха с неизбежностью к характеристике положения свободных и рабов в гомеровском обществе, а сравнительный анализ стиля поэмы Гомера и Библии оказывается, как сознает автор, невозможным без уяснения различия между изображаемой «структурой человеческой жизни» (26). Точно так же истолкование поэтики и стилистики средневекового рыцарского романа оказывается невозможным без обращения к структуре феодального общества и его идеологии, а анализ формирования и эволюции западноевропейского реализма XVIII—XX вв. — без раскрытия его социально-исторической «почвы» — развития капитализма и возникновения движения «четвертого сословия» (447). Таким образом, история реализма под пером Ауэрбаха оказывается теснейшим образом связанной с историей общества и ею обусловленной.

Следует подчеркнуть, что Ауэрбах — отнюдь не марксист. Уже подзаголовки его книги («Воспроизведенная действительность в литературе Запада») позволяют уловить в его историко-философских идеях отпечаток шпенглеровских представлений. Организованное рабочее движение совершенно чуждо Ауэрбаху; в середине XX в. он избегает пользоваться термином «пролетариат», заменяя его «четвертым сословием». И хотя в его книге мы встречаемся с восторженной характеристикой русского реализма XIX в., высокой оценкой его своеобразия и мирового значения (462—466),¹⁹ характеристика эта не случайно, по-видимому, повернута в прошлое, не содержит никаких упоминаний о дальнейшем развитии традиций русского реализма в советской литературе.

Тем не менее факт остается фактом. Несмотря на свою неприязнь к марксизму, Ауэрбах вынужден был — и это правильно почувствовал Бринкман, поспешивший уличить своего коллегу в «опасных», с его точки зрения, «марксистских» тенденциях, — фактически переходить на материалистическую точку зрения там, где он стремился возвыситься над простым описанием серийно-литературных явлений, обратиться к сколько-нибудь серьезной попытке их идейного, исторического (и даже историко-стилистического!) истолкования. И именно выход за пределы изучения литературы, рассматриваемой в качестве «замкнутой языковой

структуры», ее соотнесение с социально-исторической действительностью, с фактами культурно-исторического и общественного развития, стремление увидеть и понять отраженную в микромире литературного произведения структуру общественной жизни и общественного сознания той или иной эпохи помогли книге Ауэрбаха подняться над традиционным узким горизонтом буржуазного литературоведения послевоенных лет, превратиться в одно из наиболее интересных историко-литературных исследований, появившихся на Западе в последнее двадцатилетие.

Вот почему не случайно идеалист Бринкман считает своим долгом «опровергнуть» Ауэрбаха, притовопоставив его концепции реализма, совпадающей, по мнению Бринкмана, с марксистской, свою противоположную, идеалистическую концепцию, отрицающую всякую связь реализма как категории литературоведения и эстетики с отражением действительности.

Признав причиной грехопадения Ауэрбаха «догматическую» веру в существование объективной реальности, находящейся вне человеческого сознания, и вытекающее из этой веры стремление истолковать реализм в литературе как отражение этой реальности, Бринкман ставит своей задачей «очистить» понятие реализма от подобного антинаучного с его точки зрения «догматизма». «Произведение искусства как изобразительного, так и поэтического, — пишет Бринкман, — строит свою собственную действительность, которая никогда, ни в коем случае, — даже тогда, когда автор этого хотел бы», не может быть отражением объективного реального мира (75).

«Традиционное понятие реализма в смысле „верного“ воспроизведения реальной действительности в литературе не может быть удержано наукой. Подобное понимание этого термина опирается на наивное представление о действительности, от которого уже давно отказались естественные науки и философия и которое не может более сохранять силу также для поэзии, в частности для повествовательной литературы. Повествовательная литература не является воспроизведением действительности „вне нас“... Она строит свою собственную реальность, обладающую своей структурой, законами и логикой. Правда, как всякое языковое образование она имеет, хочет она этого или нет, интенциональную направленность на „внешнюю“ действительность. Но не эта интенциональная направленность, которая присуща всякому осмысленному языковому сообщению, делает поэзию поэзией. Язык сообщения и взаимопонимания реализует свои интенциональные отношения с помощью слов, предложений и смысловых соотношений, которые упорядочены по законам грамматики. Этот язык с присущей ему интенциональной направленностью литература организует с помощью своих формальных законов. Он является субстратом языковой реальности поэзии, которая изображает интенциональное бытие особого, автономного вида и особой ценности. Ее интенциональность как целого, пока мы вообще говорим о поэзии, никогда

не может быть направлена на реальную действительность „вне нас“» (309—310).

Поэтому «понятие реализма в литературе XIX века может — по Бринкману — относиться в первую очередь лишь к структурным формам поэзии». Другими словами, содержание этого понятия характеризует не отношение между литературой и внешним миром, но лишь тот способ, с помощью которого литература, строя свой собственный мир, создает для читателя иллюзию его реальной «объективности» и предметности (79).

Свою книгу Бринкман, как и Ауэрбах, построил на основе метода «интерпретации». Выбрав в качестве материала для изучения три новеллы: «Бедный музыкант» (1846) австрийского писателя Ф. Грильпарцера, «Между небом и землей» О. Людвига (1856) и «Беата и Мария» (1903) немецкого импрессиониста Э. Кайзерлинга, Бринкман поставил перед собой задачу доказать, что традиционное представление об объективности, будто бы присущей реалистической литературе XIX в., является заблуждением. Развитие реализма в XIX в. отражает, по Бринкману, процесс распада объективных норм мышления и единой, целостной картины мира, процесс постепенного неуклонного возрастания индивидуализма и субъективизма в литературе. С этой точки зрения импрессионист Кайзерлинг лишь доводит до логического конца те тенденции к субъективизации всех элементов повествования, которые в более скрытом виде существовали уже на более ранних этапах развития реализма XIX в. — у Грильпарцера и Людвига (290—308). «Импрессионистическая проза выступает в качестве последовательного завершения того искусства рассказа, которое мы называем реализмом» (303). Таким образом, не только наше представление о присущей литературе вообще способности отражать внешнюю действительность, но и наше привычное представление о реализме XIX в. как об искусстве социальной и психологической правды является, по Бринкману, величайшей «иллюзией», с которой современной науке о литературе пора распрощаться.

Указанный нигилистический итог исследования Бринкмана красноречиво свидетельствует о том, в какой безвыходный тупик ведет науку о литературе идеалистическая методология современного формализма, опирающегося на идеи Штайгера и Кайзера.

8

Как уже отмечалось выше, особое направление современного буржуазного литературоведения связано с влиянием психоаналитических теорий З. Фрейда и К. Г. Юнга.

В основу своих учений Фрейд и Юнг положили, подобно представителям идеализма XX в., представление о человеке как о существе, жизнь которого управляется *внеисторическими*, неизменными, биологическими закономерностями. Отсюда вытекает

резкая антиисторическая и антисоциологическая направленность также и всего «фрейдистского» литературоведения. Оно сводит содержание человеческой психики, в том числе содержание литературы, к небольшому числу раз навсегда данных, элементарных, устойчивых психологических «комплексов», каковыми в глазах Фрейда и его последователей остается «эдипов комплекс» (т. е. бессознательная ревность ребенка к его отцу) и другие, родственные ему, будто бы изначальные, «общечеловеческие», темные и роковые по своему трагическому смыслу психологические образования. Именно они образуют в глазах Фрейда «вечные» и неизменные единицы, мельчайшие, неразложимые «элементы» всего психического, и задача психолога (а также литературоведа) заключается в разложении изучаемых им сложных явлений психики на эти раз навсегда данные, простейшие ее частицы. В результате подобного подхода литературоведческий анализ в работах фрейдистов фактически не только деисторизируется, но и обесмысливается, подменяясь более или менее искусным умением представить реальные литературные явления в качестве комбинаций одних и тех же «готовых», наперед заданных психологических «комплексов» (из которых наиболее излюбленными Фрейдом и его сторонниками являются психологические отклонения, связанные с половой сферой). Всякое литературно-идеологическое явление толкуется фрейдистами как своеобразный ребус, *решение которого известно заранее*, так как оно раз навсегда «задано» самой теорией Фрейда, фаталистически вытекает из ее философско-психологических предпосылок и может в каждом отдельном, конкретном случае лишь варьироваться, принципиально не меняясь.

Это удручающее однообразие метода Фрейда, сводящего исторически разнообразное и сложное к элементарному и неизменному, гениальные идеологические образования — к неврозам и другим патологическим явлениям большой психики, побудило уже в 1900-е и 1910-е гг. некоторых учеников Фрейда сделать попытку реформировать его метод «изнутри». Но основной порок учения Фрейда — стремление свести содержание человеческой психики к внеобщественным, исторически константным биологическим элементам — остался неизменным также и у его учеников, разошедшихся со своим учителем. Наиболее очевидным свидетельством этого являются взгляды К. Г. Юнга.

Вслед за Фрейдом К. Г. Юнг признает сознание лишь *внешней, наиболее поверхностной* сферой человеческой психики, приписывая главную, определяющую роль в душевной жизни ее «глубинным», бессознательным слоям. Но если Фрейд начисто изолировал отдельного человека от истории, считая, что его психика является продуктом предшествующего личного опыта — сознательного или бессознательного, то Юнг пытается примирить психологический солипсизм Фрейда с признанием роли в образовании психики исторических традиций, «коллективного» опыта человечества. В отличие от Фрейда он разграничивает в психической жизни человека не

два, а три слоя: сознательную жизнь, «личное бессознательное» и «коллективное бессознательное». Именно этот последний слой душевной жизни человека, соединяющий его личность с психологическим опытом предшествующих поколений и не учитываемый Фрейдом, является, по Юнгу, наиболее глубоким началом человеческой психики, постоянно питающим своими токами и импульсами остальные, более верхние ее слои. «Коллективное бессознательное» — это, согласно Юнгу, аккумулятивная в психике и передаваемая по наследству от поколения к поколению совокупность традиций, обычаев, нравов, предрассудков, правил и норм того человеческого коллектива, к которому принадлежит данный индивид. Бессознательно усваиваемая каждым последующим поколением, она направляет мышление всех членов коллектива, выступая для них в качестве обязательной предпосылки их мышления, создавая в их душе слой, аналогичный кантовскому миру априорных форм, предшествующих всякому личному опыту и накладывающих на его содержание свой неизгладимый отпечаток. Формы эти, которые Юнг вслед за Кантом сравнивает с «идеями» Платона, он называет «прообразами» или «архетипами».

«Архетипы», по Юнгу, — это набор мотивов мифологического характера, имеющих общечеловеческое, символическое значение. Для отдельного индивида они выступают в качестве необходимых, *априорных* условий его личного, индивидуального сознания. Каждый из архетипов представляет собой устойчивый, неизменный по своей сущности и в то же время постоянно готовый вбирать в себя новое жизненное содержание, а потому способный бесконечно видоизменяться и расширяться формально-структурный образ. Число подобных образов постоянно и ограничено. Таковы, согласно Юнгу, архетип материнства (или «великой матери»), архетип отцовства (или «старого мудреца»), архетип становления («горы») и ряд других символических образов, в своем первоначальном, наиболее «чистом» виде встречающихся в мифологии и фольклоре (образы змеи как символа страсти, добрых и злых зверей, тени, четырехрукого бога солнца и т. д.). Образы эти представляют вечную и неизменную основу человеческой психологии и культуры, передаваемых от поколения к поколению. В сознании представителей каждого последующего поколения они лишь получают новую, видоизмененную и преобразованную форму наличного существования. «Возникла ли когда-нибудь душевная структура и ее элементы, — пишет по этому поводу Юнг, — это вопрос метафизики, и поэтому психология не может дать на него ответа». «Архетип метафизичен по своей природе, ибо он трансцендентен, т. е. лежит по ту сторону нашего сознания». ²⁰

Так же как Фрейд, Юнг посвятил ряд работ вопросам поэзии, фольклора и вообще художественного творчества. ²¹ В них, в частности в статье «Об отношении аналитической психологии к поэтическому произведению» (1922), он высказал немало верных критических замечаний, направленных против идеалистической

теории своего учителя Фрейда. Невозможно (так пишет здесь Юнг, полемизируя с Фрейдом) объяснять здоровую психику больной, а искусство неврозом — иначе между здоровой и больной психикой не было бы качественного различия, и невроз был бы искусством. «Художественное произведение — не болезнь и требует не медицинского, но иного подхода».²² Ошибка Фрейда и его учеников состоит в том, что они сводят всякую здоровую психику к больной, а всякую больную психику к проявлениям сексуальной психопатологии. В этом сведении определенную роль (хотя сам Фрейд это многократно торжественно отрицал) играет мещанский, обывательский интерес к «скандальной хронике», стремление возбудить нездоровую сенсацию с помощью превращения жизни художника в пикантный «клинический случай».²³ В самой основе понимания Фрейдом человеческой психологии, справедливо отмечает Юнг, в известной мере лежит мещанское, обывательское начало: «Психоанализ Фрейда — это всего-навсего психология семейного романа».²⁴

Однако, давая язвительную и местами весьма меткую критику идей Фрейда, Юнг, отправляясь от близких идеалистических посылок, способен противопоставить ему лишь свое, еще более шаткое учение. Если Фрейд изолировал содержание человеческой психики вообще (и, в частности, содержание художественного творчества) от реальной социально-исторической действительности и свел это содержание к «вечному» повторению одних и тех же явлений больной психики (вроде пресловутого «эдипова комплекса»), то Юнг осознал лишь одну, а именно *вторую*, из указанных ошибок Фрейда и совершенно не заметил *первой*, являющейся на деле решающей.

Вслед за Фрейдом Юнг отрывает содержание человеческой психики от общественной жизни и вообще от реального мира, сводя его к повторению одних и тех же, «извечных», имманентных психологических «комплексов», мифов и «архетипов», имеющих некое изначальное, доисторическое происхождение. Это относится и к литературе, которую Юнг считает не отражением реальной действительности, но суммой устойчивых, извечных психологических «комплексов» и «структур» мифологического характера. Поэтому вся задача историка литературы и фольклориста для Юнга и его последователей, как и для фрейдистов, сводится к унылому и однообразному нахождению заранее известного в неизвестном. Примером такого утомительного сведения великих идей и произведений литературы прошлых веков к тощему и бессодержательному мифологическому знаменателю являются работы последователей Юнга — англичанки Мод Бодкин²⁵ или реакционного южноафриканского германиста И. Ростойчера,²⁶ эклектического сочетающего идеи Фрейда и Юнга. В первой из этих работ произведения Кольриджа, Мильтона, Шекспира, Шелли и других английских поэтов «освобождаются» от реального содержания и толкуются как воспроизведения одних и тех же, «вечных» мифо-

логических архетипов, восходящих к первобытной психике, а во второй творчество Винкельмана, Гете, Новалиса и Гофмана уравнивается по своему содержанию с творчеством поэтов-декадентов XX в. и всем им равно приписывается один и тот же «больной» и патологический, ущербный характер (что позволяет Ростойчеру объявить гуманистические идеалы Винкельмана и романтиков всего лишь «эстетическим идиолом»).

Наряду с идеалистической «глубинной» психологией, другим источником антиисторического направления в современном буржуазном литературоведении является экзистенциализм. В этом отношении особенно показателен доклад немецкого экзистенциалиста О. Больнова «Метод наук о духе» (1950).²⁷ Главным грехом всей прежней науки о литературе и искусстве Больнов прямо объявляет здесь ее историзм. Стремясь понять явления литературы в искусстве как выражение определенной реальной среды, времени, направления, философии художника, прежние историки искусства и литературы, по мнению Больнова, впадали в грубейшую ошибку, так как искали в искусстве «временного», а не «вечного». Между тем задача «наук о духе» и, в частности, литературоведения заключается в том, чтобы сосредоточить свое внимание не на изменяющемся и временном, а на вечном и неизменном. Всякое великое литературное произведение является выражением мгновенного момента «встречи» индивидуальной души художника и истины «бытия». Цель истории литературы состоит в том, чтобы путем истолкования раскрыть перед читателем этот вечный, «экзистенциальный» аспект произведения и таким образом способствовать новой «встрече» — встрече «экзистенции» читателя и «экзистенции» поэта, соприкосновению и общению двух метафизических душевных реальностей, изъятых из времени и пространства. Поэтому, во-первых, незачем изучать *всю* историю литературы, из нее нужно выбрать для истолкования только те великие произведения, которые заключают в себе вневременный, вечный, метафизический, «экзистенциальный» смысл. Интерес к пестроте исторических фактов, их временному и индивидуальному разнообразию, характерный для науки XIX в., должен уступить в науке XX в. интересу к одним лишь тщательно отобранным, отдельным вершинным явлениям истории поэзии, насыщенным «высшим» «экзистенциальным» содержанием. А во-вторых, даже в творчестве отдельных великих писателей, достойных «экзистенциального» изучения, литературоведа также должно интересовать не преходящее и «временное», а «вечное» — «всеобщая истина, которая становится в нем доступной нашему зрению».²⁸ Таким образом, Больнов открыто и сознательно формулирует как сущность экзистенциалистической концепции «наук о духе» отказ от объективного социально-исторического изучения явлений духовной культуры, замену его произвольными философскими толкованиями, смысл которых сводится к «переводу» отдельных, оторванных от исторического времени и пространства, явлений истории искусства и поэзии на

туманный язык современной идеалистической философии. Именно к этой цели направлены усилия не только одного Больнова, но и Хайдеггера, и Ясперса, и армии их многочисленных последователей в зарубежной философии и литературоведении.

Еще в 30-е гг. М. Хайдеггер включил литературу и искусство в сферу своего философского истолкования, стремясь использовать область эстетики и литературоведения для подтверждения своей философской концепции. Характерное для Хайдеггера стремление подчинить сферу науки об искусстве и литературе влиянию идей экзистенциализма получило свое выражение в лекциях об искусстве, прочитанных им в 1935—1936 гг. во Фрейбурге, Цюрихе и Франкфурте-на-Майне и положенных позднее в основу трактата «Происхождение произведения искусства».²⁹ Этот трактат, а также этюды Хайдеггера о Гельдерлине и Рильке составляют в глазах его последователей своего рода «классический образец» истолкования поэтического творчества вне времени и места, «под знаком вечности», противостоящим его историческому и социологическому истолкованию.

В своих лекциях Хайдеггер утверждает, что всякое произведение искусства имеет две стороны. Одна из них — это «вещественная» сторона, материя и форма, которые связывают его с миром материи и обыденной действительности, с миром «вещей». Другая же, более важная сторона искусства — это его способность служить символом того, что лежит по ту сторону «вещественной» действительности, излучением истины чистого «бытия». Смысл художественного произведения в том, что оно вырывает изображаемый предмет из мира вещей, где мы мыслим его под знаком несвободы и «отчуждения», помещает его в иную сферу, где предмет обретает свободу от власти повседневности и начинает говорить языком своего подлинного «бытия», излучает скрытую в нем, но обычно недоступную людям высшую истину.

Этюды Хайдеггера о Гельдерлине³⁰ и других немецких поэтах — образцы свойственного ему идеалистического субъективизма в истолковании литературы. Романтические мотивы творчества этих поэтов Хайдеггер использует не для того, чтобы прояснить, а для того, чтобы затемнить смысл творчества Гельдерлина, Мёрике, Рильке, переводя их образы на язык своей собственной философии. Главной чертой названных поэтов Хайдеггер считает ощущение разлада между чувством изначального единства «бытия», недоступного людям, и сознанием фатально-предопределенной, неустранимой никаким вмешательством человека, извечной разорванности окружающей действительности, к которой человек тем не менее трагически прикован, живя в которой, обречен на одиночество и страдания. Что касается научной обоснованности выводов Хайдеггера, то о ней достаточное представление могут дать два примера. Один из них — принадлежащий Хайдеггеру разбор гимна Гельдерлина «Словно в праздничный день».³¹ Редактор собрания сочинений Гельдерлина Хеллинграт, впервые опубли-

ковавший этот гимн в 1910 г. по автографу, пропустил в корректуре ошибку, и это привело к появлению в тексте стихотворения в издании «Сочинений» Гельдерлина, подготовленном Хеллингатом, лишней запятой, разделяющей две связанные между собой по смыслу строки и мешающей их пониманию. Указанной опечаткой Хайдеггер воспользовался для того, чтобы обосновать свой философский «вывод» о том, что Гельдерлин уже знал понятие «бытия» в мистическом, экзистенциалистском истолковании, отделяя идею «вечного», вневременного бытия от существования во времени. Это дало Хайдеггеру основание объявить все стихотворение Гельдерлина гимном, воспевающим тот излюбленный экзистенциалистами «высший» момент в жизни человека, когда, оставаясь наедине с собой, вырываясь из-под власти земного времени и пространства и вступая в контакт с «вечным» бытием, он производит свободный «выбор» и определяет свое возвышенно-метафизическое «решение».

Другой пример аналогичного затемнения реального смысла разбираемого произведения представляет та интерпретация, которую Хайдеггер, в противовес швейцарскому литературоведу Э. Штайгеру, предложил в качестве более глубокого истолкования небольшого антологического стихотворения Э. Мёрике «К лампе». Разбирая это стихотворение, Э. Штайгер вышел за пределы узкого формально-стилистического анализа, связав его с эстетическим идеалом немецкого поэта, с его мировоззрением и эпохой. Возражая Штайгеру (и основываясь при этом на своевольном истолковании употребленного Мёрике в его стихотворении немецкого глагола «scheißen» не в смысле «казаться», в каком он употреблен поэтом в данном контексте, а в смысле «светить»), Хайдеггер поставил своей целью доказать, что стихотворение Мёрике — не выражение определенной жизненной ситуации и вызванных ею чувств поэта, но некий извечный философский «миф». Античная лампа воспевается Мёрике не как символ красоты искусства и прекрасного, уходящего прошлого (именно это полагал Штайгер), но как символ вечного метафизического свечения «бытия», недоступного людям, погруженным в материальный мир.³² Так стихотворение Мёрике изымается Хайдеггером из реальной истории и превращается в отвлеченный, вневременный «миф», который можно понять якобы лишь переводя его на язык философии самого Хайдеггера, а не путем изучения творчества поэта, рассматриваемого в свете его реальной социально-исторической и культурно-психологической обусловленности.

Стремление разорвать издавна сложившийся, плодотворный союз между литературоведением и исторической наукой проявляется в наши дни на Западе нередко не только в работах философов, но и ученых-специалистов, ориентирующихся на идеалистическую

философию. Показательна в этом отношении, например, книга базельского профессора В. Мушга «Трагическая история литературы». ³³ Этот труд Мушга представляет яркий образец того типа работ, который весьма распространен в буржуазном литературоведении послевоенных лет и который можно очень точно охарактеризовать как суррогат научного исследования. Скудность фактического материала, почерпнутого нередко из самых популярных источников, сочетается в подобных книгах с претензией на мнимую «широту» взгляда и особую его псевдофилософскую значительность.

Как хорошо известно, ³⁴ термин «трагическое» получил в наше время в устах буржуазных философов и историков культуры весьма широкий смысл. Он вышел далеко по своему содержанию за пределы традиционного, эстетического употребления, став излюбленным средством выражения популярной в буржуазной философии эпохи империализма мысли об извечной, ничем не устранимой «трагической» природе бытия современного человека. Будучи не в силах отрицать противоречивость буржуазной культуры наших дней, философы и другие ученые — идеалисты спешат объявить их выражением некоего «метафизического», извечного трагизма. Благодаря этому им удается не только полностью «освободить» представление о трагическом от всякого осмысленного социально-исторического содержания, превратив его в бессодержательную фразу, но и представить противоречия капитализма в качестве выражения особой трагической «красоты» бытия (которая утратилась бы, если бы эти противоречия могли быть или были устранены!). Именно подобное, характерное для современной философской реакции представление об «извечном» трагизме бытия, обусловленном не социальными, а вневременными, метафизическими причинами, лежит в основе «Трагической истории литературы» Мушга.

Герцен и другие революционные мыслители прошлого не раз обращались к трагическому мартирологу героев прошлой истории литературы, замученных самодержавием, для того чтобы призвать народ к борьбе за свое освобождение, показать роль литературы в этой борьбе. Совсем иной смысл имеет труд В. Мушга. Признавая «трагический» характер многих страниц истории художественного, и в частности литературного, творчества, он ставит своей задачей доказать, что трагические черты, присущие истории литературы в классовом обществе, обусловлены не противоречием между литературой и социально-политическим строем, основанным на угнетении трудящихся, но вытекают из извечного, метафизического «трагизма бытия», имеющего внесоциальный характер, а потому и не устранимого путем социального преобразования общества.

Нанеся смертельную рану оптимизму буржуазных историков культуры и литературы XIX в., Шопенгауэр, Ницше и Я. Буркгардт раскрыли, по оценке Мушга, «вечный», метафизический трагизм *всякого* бытия, а вместе с тем и извечную трагическую природу

поэтического творчества, которое всегда и везде было неразрывно связано со страданием, болью, ощущением неизбежной смерти, страха, трагической несправедливости законов бытия, обреченности человеческого существования. Трагическое мирозерцание, признающее мир лишь в его извечной иррациональности, является, по Мушгу, общей чертой истинной поэзии всех времен и народов. Оно непосредственно связано с ее «вечной» сущностью (15—16).

Обращение к другой работе Мушга, где он в сжатом виде формулирует свое понимание сущности трагического, обнаруживает связь его эстетической концепции с философией экзистенциализма.

«...Трагическое, — пишет здесь Мушг, — не зависит ни от моральной ошибки, но от познания законов разума. В трагедии человек сознает перед самим собой и перед миром ужас, который не имеет рациональной причины и от которого нет никакого легко доступного нам средства исцеления. Человек, которого посещает ощущение трагического, испытывает потрясение всего своего внутреннего существа, а не только присущего ему буржуазного правосознания, аристократических понятий о чести или чувства социальной прочности своего бытия. Его ужасает мрак того мира, для существования в котором он рожден, и то неблагополучие, которое он ощущает в своих взаимоотношениях с силами жизни».³⁵

Исходя из подобного экзистенциалистского взгляда на жизнь как на выражение «вечного», метафизического трагизма, изначально присущего человеческому бытию, Мушг строит свою эстетическую концепцию. Успех исторического изучения литературы, по мнению швейцарского ученого, «всецело зависит от того, удастся ли историку литературы отыскать ее исторические категории в ней самой», а не в общем процессе исторического развития общества. «Первый шаг в этом направлении должен выразиться в отказе от созерцания последовательности историко-литературных фактов, которую отражает прагматическая история литературы» (12). «Хронологическая последовательность вещей отступает на задний план, другие моменты становятся важными или неважными для нашего познания. В отдельном художнике, в литературных эпохах обнаруживаются болезненные, иногда внушающие ужас напряжения и разрывы, в которых запечатлено происхождение поэзии. Она является всегда, хотя иногда это внешне и скрыто, формой страдания. Эти диссонансы не случайны, они являются необходимой предпосылкой и спутником всего того великого, что раскрывает перед нами история литературы» (16).

В истории вообще, в истории литературы в частности, не существует поступательного, прогрессивного развития, утверждает Мушг. Историческое движение представляет собой лишь «игру волн», «вечное повторение одного и того же, над которым возвышается непреходящее» (16). Задача литературоведа — не в анализе процесса исторического развития литературы, а в изучении известного числа «вечных», «типических» трагических феноменов,

которые составляют «непреходящее в преходящем», сохраняются в поэзии всегда, при всех ее исторических модификациях. Тремя подобными «прафеноменами», извечно повторяющимися на протяжении всей истории поэзии в разных вариациях, являются типы «мага», «провидца» и «певца».

«Маг, провидец и певец — таковы три исконных формы бытия поэта, которые мы можем наблюдать в качестве пребывающих вечных сущностей в потоке явлений. Каждая из них достаточно объемна для бесконечных видоизменений, сквозь каждое из которых просвечивает ее прообраз» (245).

На дальнейших, более поздних ступенях культуры первоначальные, исконные формы поэтического творчества, по Мушгу, преобразуются. К извечным типам мага, провидца и певца присоединяются новые, осложненные культурно-исторические типы «шута», «священнослужителя» и «поэта». Трагическое в своей основе поэтическое мироощущение, связанное с чувством иррациональности всего сущего, ведет к возникновению постоянных и неизбежных конфликтов между поэтом и внешней действительностью. Конфликты эти видоизменяются и углубляются в ходе развития общества, окрашиваясь в различные эпохи разными красками, но в то же время сохраняя в своей основе тот же извечный, иррационально-трагический смысл. Анализируя положение поэта в буржуазную эпоху, Мушг особенно подчеркивает, что, по его мнению, было бы глубокой ошибкой полагать, что источником непопулярной судьбы многих упоминаемых им поэтов нового времени были бедность, угнетение, преследования или другие причины социального порядка: «Бедность и преследования — это внешние стеснения, и потому не они самые опасные враги поэта. Причина его несчастий заложена в нем самом. Когда судьба расположена к нему благосклонно, он сам преграждает путь своему счастью. По-видимому, несчастье необходимо ему для того, чтобы он мог быть поэтом. Лишь благодаря этому история литературы становится трагическим представлением. Великая поэзия всегда плод страдания» (405).

Отвергая исторический принцип изучения истории литературы (так как последняя представляет, по его мнению, не обусловленный историей общества процесс развития, а повторение одних и тех же «вечных» феноменов «духа»), Мушг противопоставляет ему априорную идеалистическую схему. Материал, относящийся к самым различным эпохам и странам, он группирует по сконструированным им абстрактным рубрикам. При этом самые разнородные, изъятые из живого исторического процесса факты совершенно произвольным путем разносятся по отдельным главам, где они должны служить подтверждением «магической» природы поэзии, иллюстрацией вечной «нищеты» и «страданий» художника, присутствующего ему иррационального чувства вины и стремления к славе.

В итоге поэты всех времен и народов приобретают под пером В. Мушга одни и те же, слегка видоизмененные психологические

очертания, превращаясь в отражения лика современного буржуазного художника и поэта-модерниста с присущими последним ощущением внутренней разорванности, враждебностью массам и «экзистенциальным» чувством трагической иррациональности сущего.

Признавая, что антиисторизм и идеалистические тенденции метода «интерпретации» завели буржуазное литературоведение в тупик, ученые Запада в последнее время все чаще ставят вопрос о том, не пора ли буржуазной науке хотя бы частично «вернуться» к тем методам изучения литературы, которые сторонники школ «интерпретации» презрительно именовали «старыми» методами науки XIX в. В связи с этим у боннского литературоведа Х. Рюдигера проскальзывает характерное признание, что западногерманские литературоведы поступили неосмотрительно и серьезно ослабили свои позиции в нынешней идеологической борьбе, «предоставив своим коллегам на Востоке монополию изучать общественные основы литературы их специфическим методом, т. е. с помощью исторического материализма». ³⁶ А известный западногерманский литературовед Б. фон Визе, хотя и полагает, что заслугой буржуазной науки (и в частности, сторонников метода «интерпретации») является настойчивое «обращение к специфически поэтическому», в то же время готов признать, что литературоведы ГДР (и вообще литературоведы-марксисты) значительно превосходят своих западных коллег там, где речь идет о понимании и объяснении литературы «из более широкой связи исторической и социальной жизни». «Литературную науку, сведенную всецело к интерпретации и поэтике, — пишет Б. фон Визе, — надо предостеречь, напомнив ей, что литература составляет всего лишь часть живого и целостного организма человечества. Литературной науке угрожает опасность лишиться питательных корней, если она не признает историю литературы своим ядром. Чрезмерное удаление от исторических дисциплин не могло не привести ее к пустому формализму». ³⁷

Разумеется, делая подобные откровенные признания, представители буржуазного литературоведения часто меньше всего думают о том, чтобы сколько-нибудь глубоко и серьезно пересмотреть тот путь, который был пройден буржуазным литературоведением за последние десятилетия, с целью критически сопоставить его методы и практические результаты с достижениями марксистского литературоведения. Их цель состоит в другом: сознавая слабость методологических позиций буржуазной науки в литературно-идеологической борьбе наших дней, они ставят своей целью укрепить позиции буржуазного литературоведения в этой борьбе, дополнив метод «интерпретации» (или иные, уже сложившиеся идеалистические методы изучения литературы) другими модными

на Западе идеалистическими же историко-философскими и социологическими концепциями. Так автор известного трехтомного исследования об австрийской и немецкой литературе 1815—1848 гг.³⁸ Ф. Зенгле в книге, специально посвященной дискуссионным методологическим проблемам литературной науки,³⁹ хотя и критикует отвлеченно-идеалистическую методику интерпретации текста, рассматриваемого вне исторического времени и пространства, но в то же время не менее резко обрушивается на «догматизм», свойственный якобы ученым ГДР и марксистскому литературоведению вообще, противопоставляя ему в качестве единственной возможной будто бы гарантии научной объективности эклектическое сочетание разных — не связанных между собой и даже противоречащих друг другу — методов изучения и истолкования литературных явлений, ибо только такой методологический «плюрализм» способен, по утверждению Ф. Зенгле, адекватно объяснить читателю литературу во всей свойственной ей многозначности. К чему на практике приводит такое объяснение, достаточно определенно показывает указанное исследование Ф. Зенгле о немецкоязычной литературе эпохи Реставрации, в котором огромный, скрупулезно собранный автором историко-литературный материал подчинен откровенно консервативной социально-политической тенденции всячески ослабить и затушевать связь между развитием литературы в эту эпоху и исторической борьбой классов в период подготовки революции 1848 г. на Западе.

И все же растущее сознание краха антиисторического, «имманентного» подхода к изучению литературы в устах буржуазных ученых весьма показательно. Сознание это является косвенным отражением успехов марксистско-ленинской науки в СССР и других социалистических странах и ее растущего международного влияния. Именно успехи и рост влияния марксистской литературной науки заставляют буржуазных литературоведов критически переоценивать достижения и результаты «имманентного» подхода к литературе и ее изучению, побуждают их к «смене вех», к более или менее серьезной перестройке своих привычных научных методов и представлений. Однако подлинно глубокая и всесторонняя реальная перестройка литературной науки возможна лишь на основе марксистской научной методологии. Именно она позволяет уничтожить старый разрыв между отвлеченно «историческим» и «формально-эстетическим» подходом к изучению литературы, вскрывая реальную диалектику отношения между «эстетическим» и «внеэстетическим», между литературой как специфической областью духовной культуры и окружающим ее внешним миром. А тем самым она помогает понять и диалектическую взаимосвязь между изучением литературы в ее связях с жизнью, в свете ее социально-исторической обусловленности, и изучением ее специфических внутренних, имманентных закономерностей (познание которых невозможно без анализа отношения между литературой и объективной реальностью).

Всякая интерпретация классики, которая не учитывает интересов и потребностей современности, имеет не более чем музейный характер. Замыкая всецело классическое произведение в границах общественного кругозора и художественных представлений прошлого, такая интерпретация вольно или невольно отделяет его от современности, разрывает объективно существующую, независимо от нашей воли и сознания, историческую связь между прошлым и настоящим.

Это отнюдь не значит, что прочесть или интерпретировать классическое художественное произведение так, как этого требует от нас наша современность, означает произвольным, субъективным способом «осовременить» его, разрушив имманентно присущий произведению идейно-художественный смысл, логику свойственных ему образно-композиционных и сюжетных сцеплений. Субъективистский взгляд на классическое художественное произведение как всего лишь на пластический, гибкий материал, который способен служить современному истолкователю послушным орудием для любой желательной ему интерпретации — оборотная сторона музейного отношения к классике; на деле взгляд этот исходит из того же разрыва глубинной исторической преемственности между классикой и современностью, из которого исходят сторонники последнего. Ибо подобно тому как анархизм вообще представляет собой, по определению Ленина, вывернутую наизнанку буржуазность, анархизм левых художественных течений является также вывернутым наизнанку отношением к искусству «солидного», консервативного буржуазного обывателя, свято чтущего культурные традиции прошлого, но не желающего замечать их реального, живого, остро современного содержания, их неразрывной связи с самой сердцевиной чувств и интересов современного человека современной эпохи. Созерцательное, благоговейно музейное отношение к культурным ценностям прошлого и волюнтаристское стремление «свободно» их переиграть и переинтерпретировать, не считаясь с реальной, объективной логикой и смыслом, представляют собой всего лишь две стороны одной медали.

Современный человек преемственно связан с людьми всех прошлых эпох. В своей жизни, своей практической и теоретической деятельности он — их наследник и продолжатель. Поэтому любые проблемы сегодняшнего дня в истории человечества неразрывно связаны с проблемами дней вчерашнего и завтрашнего. Между прошлым, настоящим и будущим в истории существует, независимо от нашей воли и сознания, объективная реальная связь. Прошлое объясняет нам настоящее, а настоящее — будущее. На этом основаны подлинная современность художественной классики, ее способность освещать своим светом не только прошлое, но и настоящее и будущее.

Но не только прошлое помогает познанию современности. Современность в свою очередь освещает новым историческим

светом прошлое, способствует постоянно его более углубленному, обогащенному пониманию. Ибо те реальные, жизненные элементы, отношения, структуры, которые творчески изображала и смысл которых настойчиво и честно стремилась постичь литература прошлых исторических эпох, в ходе дальнейшей истории человечества продолжали жить и развиваться, разрушались или модифицировались, вступали в новые, еще неизвестные творцам тех или других произведений литературной классики, взаимоотношения. И современный человек не может этого не знать (или хотя бы не чувствовать). Как участник иного, более позднего этапа развития, следующего акта той великой исторической драмы, предыдущие акты которой наблюдали и художественно запечатлели его предшественники, он не может не вносить подчас свои коррективы к тому истолкованию смысла более ранних этапов истории человечества, которые дали (и часто только и могли дать) даже величайшие умы, жившие в условиях иных, прошлых эпох.

«...Необходимо для писателя различать то, что какой-либо автор в действительности дает, и то, что дает только в собственном представлении, — заметил однажды К. Маркс. — ...Две совершенно различные вещи — то, что Спиноза считал краеугольным камнем в своей системе, и то, что в действительности составляет этот краеугольный камень».⁴⁰ И в другом месте: «Этикетка системы взглядов отличается от этикетки других товаров, между прочим, тем, что она обманывает не только покупателя, но часто и продавца».⁴¹

К. Маркс и Ф. Энгельс продемонстрировали многочисленные примеры подобных противоречий в истории философской и экономической мысли. Так, философия, писал Маркс, долгое время вырабатывалась «в пределах религиозной формы сознания», и это, с одной стороны, ставило предел свободному развитию самой философской мысли, которая, по своему положительному содержанию, двигалась в «идеализированной, переведенной на язык мыслей религиозной сфере», а с другой — мешало видеть, что по своей сущности философия «уничтожает религию как таковую». Точно так же в XVIII в. буржуазные экономисты в лице физиократов долгое время считали производительным не всякий, но лишь один земледельческий труд, что придавало системе взглядов физиократов и в их собственных глазах, и в глазах современников «феодальную видимость», несмотря на то что на деле («по существу») теория физиократов «провозглашала буржуазную систему производства на развалинах феодальной».⁴²

Противоречия, на которые указывал в приведенных случаях К. Маркс, не являются в истории общественной мысли случайными и редкими. Наоборот, они — и притом исторически неизбежно — многократно возникали и до сих пор возникают во всех сферах развития культуры, в том числе литературы и искусства. В каждой сфере развития культуры исторически новое, верное и плодотворное могло выступать и не раз выступало в прошлом в оболочке

старого, принимало, в силу характерной для данной эпохи, недостаточно зрелой в том или ином отношении ступени общественно-исторического развития, видимость, противоположную реальной его сущности. В результате ложная «этикетка системы» сбивала с толку, ослепляла самого автора: реальный исторический смысл изображенных художником исторических лиц и событий нередко отражался в его сознании в кривом зеркале (или во всяком случае осознавался им с большей или меньшей степенью кривизны). Один из случаев проявления подобных противоречий в истории русской культуры В. И. Ленин блестяще проанализировал в своих статьях о Толстом — писателе, который отворачивался от революции, хотя и творчество Толстого-художника, и его деятельность мыслителя и проповедника были реально ее ярчайшим (хотя и в высшей степени исторически своеобразным, противоречивым) отражением.

Показав, что творчество Толстого было зеркалом русской революции и ее исторических противоречий (хотя ни сам Толстой, ни большинство его современников этого обстоятельства не сознавали), Ленин обозначил ту генеральную, общую историческую перспективу, которая соединяла творчество Толстого как с прошлым, так и с будущим. Ленин впервые осмыслил Толстого в широком контексте русской истории от реформы 1861 г. до своего времени. Этот контекст сделал навсегда ясным до очевидности, что Толстой давал читателю иллюзорно, «только в собственном представлении», и что он реально дал русскому народу и человечеству. Сам Толстой, особенно в поздние годы жизни, был склонен считать «краеугольным камнем» своей системы религиозное учение, толстовство. Между тем, как показал Ленин, в действительности ее «краеугольный камень» составляла не проповедь непротivления злу насилieм или проповедь очищенного и обновленного Толстым христианского учения (попытки обновления и очищения его неоднократно предпринимались на протяжении столетий многочисленными предшественниками Толстого, но всегда неизбежно терпели крах), а глубоко правдивое изображение и страстная сокрушительная, пропитанная идеями и настроениями многомиллионного русского крестьянства эпохи Толстого критика русского помещичье-крепостнического строя жизни, критика буржуазной цивилизации, классово-антагонистического общества и государства.

Тем самым Ленин уже в эпоху самого Толстого дал превосходный методологический критерий для различения нейтрального, благоговейно-«музейного» и подлинно объективного, материалистического и в то же время горячего и страстного, партийного в высочайшем и благороднейшем смысле слова отношения к классике. Не прибегая ни к каким внешним, искусственным, волюнтаристским приемам «осовременивания» Толстого, Ленин гениально уловил подлинную историческую суть того, что делало Толстого, благодаря своеобразию личности писателя, как и исторически конкретным, неповторимым чертам его эпохи, отраженным в про-

изведениях Толстого-художника и мыслителя, остро современным в полном смысле слова. Прочтение Толстого под углом зрения глубоко осмысленных им основных исторических противоречий жизни России в эпоху первой русской революции позволило Ленину неизмеримо обогатить наше понимание творчества Толстого, значительно углубить и расширить это понимание по сравнению со всеми предшественниками Ленина. Причем, характеризуя Толстого, его ранние и поздние произведения, Ленин подходил к истолкованию их, исходя не только из глубокого анализа исторического прошлого, пореформенной эпохи в целом, но и из своего анализа настоящего, равно как и из своего революционного предвидения будущего — социалистического переворота и социалистического переустройства общества. Не только творчество Толстого, но и всю его эпоху Ленин оценил по-новому, осмыслив ее в свете опыта революции 1905 г., а также исходя из тех задач, которые она поставила перед революционной социал-демократией в дальнейшей ее работе. Тем самым Ленин смог гениально объединить в оценке Толстого уроки прошлого и настоящего с устремленностью в будущее, разграничив в наследии Толстого различные, а частично и противоположные, живые и мертвые элементы, несоизмеримые по своему культурному значению и своей будущей исторической судьбе.

Таков, как нам представляется, один из важнейших выводов, которые вытекают из изучения статей В. И. Ленина о Толстом. Вывод этот имеет громадное методологическое значение. Статьи Ленина дают нам блестящий урок той строго научной, объективной и в то же время действенной, активной, устремленной в настоящее и будущее творческой интерпретации классики, к которой стремится сегодня наша филологическая наука.

* * *

Сочетание принципиальных и четких классово-исторических и эстетических критериев в оценке отдельных писателей и литературных явлений с марксистско-ленинской идеей преемственности, осуществляющейся в ходе развития отдельной национальной и всей всемирной литературы, с высокой оценкой значения классического литературного наследия для жизни и культуры общества развитого социализма — таковы принципы, к верности которым призывают нас сегодня решения XXVI съезда партии и ее Центрального Комитета в дальнейшей нашей повседневной теоретической и практической работе в области литературной науки. Как учит нас Коммунистическая партия, любая недооценка роли марксистско-ленинского учения, его творческого развития, пренебрежение фундаментальными проблемами теории и методологии, засилье конъюнктуры или схоластическое теоретизиро-

вание чреватые серьезными политическими и идеологическими последствиями. Задача наших теоретико-литературных, методологических и историко-литературных исследований — творчески развивать марксистско-ленинские принципы исследования с учетом исторического опыта жизни, многообразных практических, культурных, художественных достижений народов Советского Союза, других братских стран социализма.

Не размыывать марксистско-ленинское учение, не «дополнять» его влиянием идей, почерпнутых из арсенала западной социологии, философии или эстетики, но творчески развивать науку на основе всех теоретических и практических достижений, опыта жизни народов Советского Союза и других братских стран; глубоко и многосторонне освещать прошлое и настоящее мировой литературы, ее великие гуманистические традиции, отражавшуюся в ней на протяжении веков социальную и классовую борьбу, ее художественно-эстетические открытия в соответствии с требованиями нашей великой современности — такова ответственная задача современной филологии.

ПРИМЕЧАНИЯ

Методология литературоведения и ее задачи (Вместо введения)

¹ Веселовский А. Н. О методах и задачах истории литературы как науки (1870). — В кн.: Веселовский А. Н. Историческая поэтика. Л., 1940, с. 41—52.

² Истрин В. М. Опыт методологического введения в историю русской литературы XIX в. Спб., 1907.

³ Перетц В. Н. Из лекций по методологии истории русской литературы. Киев, 1914.

⁴ Перетц В. Н. Краткий очерк методологии истории русской литературы. П., 1922. См. там же сводку библиографии вопроса до 1922 г., с. 129—181.

⁵ См. об истории изучения вопросов методологии литературоведения в СССР мои статьи: Фридлиндер Г. М. 1) Основные этапы советского литературоведения. — В кн.: Советское литературоведение за 50 лет. Л., 1968, с. 5—33; 2) Методология литературоведения. — В кн.: Краткая литературная энциклопедия. М., 1978, т. 9, ст. 526—530.

⁶ Бушмин А. С. Наука о литературе: Проблемы. Суждения. Споры. М., 1980, с. 17.

⁷ Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд., т. 42, с. 122.

⁸ Там же, т. 12, с. 737—738.

⁹ См. об этом: Храпченко М. Б. Художественное творчество, действительность, человек. М., 1976, с. 173—206.

¹⁰ См.: Палиевский П. В. Развитие русской литературы XIX—начала XX веков (Методологические проблемы): Автореф. дис. ... д-ра филол. наук, Л., 1982.

¹¹ Храпченко М. Б. В поисках истины. — В кн.: Контекст. 1982. М., 1982, с. 14.

¹² Возникновение русской науки о литературе, М., 1975; Академические школы в русском литературоведении. М., 1975; Курилов А. С. Литературоведение в России XVIII века, М., 1981; Русская наука в литературе в конце XIX—начале XX в. М., 1982; Welck R. A. History of Modern Criticism. v. I—IV, New Haven and London, 1955—1965, Polimann L. Literaturwissenschaft und Methode. Frankfurt am Main, 1971 Bd I—II; Streika J. Methodologie der Literaturwissenschaft. Tübingen, 1978.

1. К. Маркс и исторические судьбы литературы

¹ Андропов Ю. В. Учение Карла Маркса и некоторые вопросы социалистического строительства в СССР. — Коммунист, 1983, № 3, с. 10.

² Герцен А. И. Собр. соч.: В 30-ти т. М., 1959, т. 16, с. 135—136.

³ Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд., т. 26, ч. I, с. 280.

⁴ Там же, т. 33, с. 147.

⁵ Там же, т. 46, ч. I, с. 105—106.

⁶ Там же.

⁷ B l ö c k e r G. Die neuen Wirklichkeiten. Berlin, 1957, S. 9—10.

⁸ Ibid., S. 10—11.

⁹ A d o r n o Th. W. Zur Metakritik der Erkenntnistheorie: Studien über Husserl und die phänomenologischen Antinomien. Stuttgart, 1956, S. 20—27, 50—79.

¹⁰ См. об этом и о слабых сторонах социологической концепции Плеханова вообще в статье: Л и ф ш и ц Мих. Очерк общественной деятельности и эстетических взглядов Г. В. Плеханова. — В кн.: П л е х а н о в Г. В. Эстетика и социология искусства. М., 1978, т. 1, с. 80—85.

¹¹ М а р к с К., Э н г е л ь с Ф., Соч. т. 42, с. 122.

¹² S c h e g e r W. Poetik. Berlin, 1888, S. 23—26.

¹³ М а р к с К., Э н г е л ь с Ф. Соч., т. 3, с. 77.

¹⁴ Историческая обусловленность выделения и изображения в художественной литературе разных эпох различных типических характеров и обстоятельств, а равно социальная детерминированность стиля, искусства и литературы неодинаковых исторических периодов превосходно освещены в статьях: Б о ч а р о в С. Г. Характеры и обстоятельства. — В кн.: Теория литературы: Образ. Метод. Характер. М., 1962, с. 312—451; П а л и е в с к и й П. В. Постановка проблемы стиля. — В кн.: Теория литературы: Стил. Произведение. Литературное развитие. М., 1965, с. 7—33.

¹⁵ М а р к с К., Э н г е л ь с Ф. Соч., т. 46, ч. I, с. 48.

¹⁶ Там же, т. 20, с. 346.

¹⁷ Там же, т. 37, с. 371.

¹⁸ Там же, с. 351.

¹⁹ Там же.

²⁰ Там же, с. 352.

²¹ Там же, с. 351.

²² Энгельс имеет в виду Великую крестьянскую войну в Германии.

²³ М а р к с К., Э н г е л ь с Ф. Соч., т. 37, с. 352—353.

²⁴ Там же, т. 21, с. 409.

²⁵ Там же, т. 20, с. 346.

²⁶ Там же, т. 2, с. 142—143.

²⁷ Там же, т. 22, с. 306—313.

²⁸ Там же, т. 3, с. 392.

²⁹ Там же, т. 8, с. 119.

³⁰ Там же, т. 13, с. 7.

³¹ Там же, т. 8, с. 119.

³² Там же, т. 27, с. 402.

³³ Там же, т. 25, ч. II, с. 356.

³⁴ Там же, т. 8, с. 119.

³⁵ Там же, т. 22, с. 318.

³⁶ Там же, т. 3, с. 443.

³⁷ Там же, т. 39, с. 85.

³⁸ Там же, т. 37, с. 352.

³⁹ Там же, т. 23, с. 10.

⁴⁰ Там же, т. 2, с. 169.

⁴¹ Там же, т. 4, с. 428.

⁴² А с м у с В. Ф. Маркс и буржуазный историзм. М.; Л., 1933, с. 94.

⁴³ Там же, с. 93, 94.

⁴⁴ М а р к с К., Э н г е л ь с Ф. Соч., т. 35, с. 249.

⁴⁵ Л е н и н В. И. Полн. собр. соч., т. 1, с. 418—419.

⁴⁶ М а р к с К., Э н г е л ь с Ф. Соч., т. 16, с. 375.

2. Социологические аспекты литературоведения

¹ E m r i c h W. Was ist poetische Wirklichkeit? Zum Problem Dichtung und Ideologie. Mainz, 1974 (Akademie der Wissenschaft und der Literatur Mainz. Abhandlungen der Klasse der Literatur, Jahrg. 1973/4, N 5,) S. 6

² Ibid.

³ B r ø e n d s t a d M. Prolegomena zu einer Methodik. — In: Théories et problèmes. Contributions à la méthodologie littéraire. Copenhagen, 1958, p. 46.

⁴ Mannheim K. Wissenssoziologie. 2. Aufl. Neuwied am Rhein, 1970, S. 85.

⁵ Ibid., S. 388, 392—394.

⁶ Hauser A. Methoden moderner Kunstbetrachtung. 1974 (в I-ом изд. 1958 г. — Philosophie der Kunstgeschichte).

⁷ Köhler E. Über die Möglichkeiten historisch—soziologischen Interpretation. — In: Köhler E. Esprit und arkadische Freiheit. Frankfurt am Main; Bonn, 1966, S. 84—85.

⁸ Об объективной связи идейно-философских, в том числе гносеологических, предпосылок формализма и вульгарной социологии в литературоведении и искусствоведении см.: Фридлендер Г. Формализм и электика в науке о литературе. — Лит. критик, 1937, № 5; Л и ф ш и ц Мих. Мифология древняя и современная. М., 1980, с. 498—554. Ряд проблем истории борьбы против формализма и вульгарной социологии, которая была в то же время борьбой за овладение эстетическим и социологическим наследием классиков марксизма-ленинизма, освещен в статьях В. В. Ванслово, Л. Ф. Денисовой и Н. Н. Козюры в кн.: Из истории советского искусствоведения и эстетической мысли 1930-х годов. М., 1977, с. 6—170.

⁹ Escarpit R. Sociologie de la littérature. Paris, 1964 (1-е изд. — 1958).

¹⁰ Wege der Literatursoziologie/Herausg. v. H. N. Fügen. Neuwied am Rhein, 1968.

¹¹ Fügen H. N. Die Hauptrichtungen der Literatursoziologie und ihre Methoden. Bonn, 1964. — См. также: Fügen H. N. Dichtung in der bürgerlichen Gesellschaft. Bonn, 1972.

¹² Adorno T. W. Gesammelte Schriften. Bd. 8. Soziologische Schriften, I. Frankfurt am Main, 1972, S. 196.

¹³ Adorno T. W. Noten zur Literatur. IV. Frankfurt am Main, 1974, S. 137—157.

¹⁴ См.: Goldman L. 1) Gesellschaftswissenschaften und Philosophie. Wien, 1971, S. 90—94, 110—115; 2) Zur Soziologie des Romans. — In: Fügen H. N. Wege der Literatursoziologie. Neuwied am Rhein, 1968, S. 196—211.

¹⁵ Hauser A. Soziologie der Kunst. München, 1974, S. 210, 241, 409.

¹⁶ Hauser A. Sozialgeschichte der Kunst und Literatur. München, 1967, S. 11.

¹⁷ Hauser A. Soziologie der Kunst, S. 236.

¹⁸ Escarpit R. Sociologie de la littérature, p. 10; Fügen H. N. Die Hauptrichtungen der Literatursoziologie und ihre Methoden, S. 96.

¹⁹ Сравни меткую и содержательную критику этих трудов в статье: Суровцев Ю. И. Возможности и пределы социологического изучения искусства. — В кн.: Литература и социология: Сб. статей. М., 1977.

²⁰ См. об этом, например: Давыдов Ю. Н. Искусство как социологический феномен. М., 1968, с. 18—19.

²¹ Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч. М., 1947, т. 3, с. 425.

²² См. об этом очень тонкие и справедливые замечания В. В. Кожина в его вступительной статье к кн.: Соколов В. Четверть века. М., 1975, с. 5—18.

²³ Gesellschaft — Literatur — Lesen: Literaturrezeption in theoretischer Sicht. Berlin; Weimar, 1973; 2. Aufl. — 1975 (см. русский пер.: Науман М., Шленшtedт Д., Барк К., Клихе Д., Ленцер Р. Общество. Литература. Чтение. М., 1978).

²⁴ Суровцев Ю. И. Возможности и пределы социологического изучения искусства. — В кн.: Литература и социология, с. 7—51.

²⁵ Ср. об этом, например, вышедшую после написания данной главы содержательную книгу: Перов Ю. В. Художественная жизнь общества как объект социологии искусства. Л., 1980.

²⁶ О понятии и роли «адресата» литературного произведения см.: Науман М. Проблемы художественного восприятия. — В кн.: Науман М., Шленшtedт Д., Барк К., Клихе Д., Ленцер Р. Общество. Литература. Чтение. М., 1978).

²⁷ Критике буржуазной социологии культуры с марксистских позиций, а также разработке проблемы читательского восприятия художественной литературы (включая и социальные аспекты этого восприятия) посвящен ряд появившихся в последнее время трудов советских ученых. См., например: Проблемы функционального изучения литературы / Под ред. Л. П. Егоровой. Ставрополь, 1975;

С т е л ь м а х В. Д. Исследование литературно-художественных интересов читателей (современное состояние проблемы). — В кн.: Творческий процесс и художественное восприятие. Л., 1978, с. 90—105. Здесь дана также сводка основной русской дореволюционной, предшествующей советской и части зарубежной научной литературы по проблемам: «читатель и книга» и (отчасти) «читатель и художественная литература». Ср. также: П р о з о р о в В. В. Читатель и литературный процесс. Саратов, 1975; Художественное творчество и проблемы восприятия: Межвузовский сборник. Калинин, 1978.

²⁸ М а р к с К., Э н г е л ь с Ф. Соч. 2-е изд., т. 42, с. 121, 122. Ср.: т. 46, ч. 1, с. 27—29.

²⁹ Там же, т. 46, ч. 1, с. 36.

³⁰ Там же, с. 28.

³¹ S k g e b Z. Klein- und Kleinstformen der Dichtung. — Sprachkunst, 1971, N 2, S. 293.

3. Из истории развития литературно-социологических идей

¹ См.: *Wege der Literatursoziologie*, Herausgegeben und eingeleitet von H. N. Fügen. Neuwied am Rhein u. Berlin, 1968, S. 15—16 (*Soziologische Texte*, 46).

² Д а в ы д о в Ю. Н. Искусство как социологический феномен. М., 1968, с. 54.

³ Там же, с. 55.

⁴ О Ж.- Б. Дюбо как одном из основоположников историко-социологического направления в изучении искусства и литературы см. вступительную статью Л. Я. Рейнгардт к кн.: Д ю б о Ж. Б. Критические размышления о поэзии и живописи. М., 1976; Об исторических идеях в эстетике просветителей XVIII в. см. также: Ф р и д л е н д е р Г. М. История и историзм в век Просвещения. — В кн.: Проблемы историзма в русской литературе. Конец XVIII—начало XIX в. Л., 1981.

⁵ Ср. знаменитые слова Гете из статьи «Литературное санкюлотство» (1795): «...Писатель, как и человек действия, не создает тех условий, среди которых он родился и в которых протекает его деятельность. Каждый, даже величайший гений в некоторых своих произведениях терпит ущерб от своего века, и напротив, при известных обстоятельствах от него выигрывает. Превосходство национального писателя можно ожидать только от стоящей на определенном уровне нации» (Г е т е И. В. Об искусстве, М., 1975, с. 346).

⁶ S t a ë l M-me de. De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales. Paris, 1820, p. 19.

⁷ Ibid., p. 2.

⁸ B o n a l d de L. *Mélanges littéraires, politics et philosophiques*. 1819, t. 1, p. 68.

⁹ Ibid., p. 71.

¹⁰ Ibid., p. 67.

¹¹ Ibid., p. 71.

¹² Ibid., p. 70.

¹³ B o n a l d de L., *Mélanges*, p. 76—77.

¹⁴ М а р к с К., Э н г е л ь с Ф. Соч. 2-е изд., т. 38, с. 411.

¹⁵ T o s c q u e v i l l e de A. De la démocratie en Amérique. éd. 13. P., 1850, t. II, p. 67.

¹⁶ Ibid., t. II, p. 61.

¹⁷ Ibid., p. 62—63.

¹⁸ Ibid., p. 70—75.

¹⁹ Ibid., p. 84.

²⁰ Ibid., p. 51.

²¹ Г ю й о М. Искусство с эстетической точки зрения. СПб., 1900, с. 53.

²² Цитаты из сочинений Пушкина приводятся по большому академическому изданию: П у ш к и н. Полн. собр. соч.: В. 17-ти т., М.: Изд. АН СССР, 1937—1959 (ссылки на это издание далее даются в тексте, причем римская цифра обозначает том, арабская — страницу).

²³ Цитаты из сочинений Белинского приводятся далее по изданию: Б е л и н с к и й В. Г. Полн. собр. соч.: В 13-ти т. М., 1953—1959. Римской цифрой обозначается том, арабской — страница.

²⁴ Цитаты из сочинений Чернышевского приводятся по изданию: Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч.: В 16-ти т. М., 1939—1953. Римская цифра обозначает том, арабская — страницу.

²⁵ Веселовский А. Н. Историческая поэтика. Л., 1939, с. 383, 385.

²⁶ Там же, с. 55.

²⁷ «Художественное творчество, будучи индивидуальным по форме, является коллективным по существу, — справедливо пишет А. С. Бушмин, развивая на основе марксистской методологии мысли, близкие А. Н. Веселовскому. — Произведение любого автора — результат не только его единоличных усилий, но и усвоенного им опыта предшественников» (Бушмин А. С. О специфике прогресса в литературе. — В кн.: О прогрессе в литературе. Л., 1977, с. 20). О слабых сторонах историко-литературной концепции Веселовского, считавшего реализм «субъективной категорией», отражающей угол зрения «известного меньшинства», см.: История русской критики. М.; Л., т. 2, 1958, с. 416—417; Семенов Е. И. Эстетические идеи Ф. И. Буслаява. — Рус. лит., 1982, № 3, с. 74—75.

²⁸ Ср. об этом: Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979, с. 361—373.

4. К спорам о реализме

¹ См. об этом новейшую оригинальную работу венгерского ученого: Край Д. Роман и реализм. — *Studia Slavica*, 1972, t. XVIII, 31—75 old.

² Рус. лит., 1973, № 3, с. 25—26.

³ См.: Ауэрбах Э. Мимесис. Изображение действительности в западноевропейской литературе, М., 1976. Ср. там же мою вступительную статью.

⁴ Лифшиц Мих. Пушкинский современник. — Лит. критик, 1936, № 12, с. 246—250.

⁵ Этот вопрос особенно широко разработан в статьях Н. Я. Берковского и, в особенности, в его книге: Берковский Н. Я. О мировом значении русской литературы. Л., 1975.

⁶ См.: Фридендер Г. М. Поэтика русского реализма. Л., 1971, с. 139—165.

5. Русский классический реализм и проблемы гуманизма

¹ См., например: Николеев П. А. Реализм как творческий метод: Историко-теоретические очерки. М., 1975 (там же — сжатый анализ предшествующей литературы вопроса); Андреев Ю. А. Движение реализма. Л., 1978 (также со сводкой предшествующей литературы); Кожин В. Русская литература и термин «критический реализм». — *Вопр. лит.*, 1978, № 9, с. 95—125; Маркович В. О русском реализме XIX века. — Там же, с. 126—169; Храпченко М. Б. 1) Реалистическое обобщение и его формы. — В кн.: Храпченко М. Б. Художественное творчество. Действительность. Человек. М., 1976, с. 35—172; 2) Горизонты художественного образа. — В кн.: Контекст. 1980, с. 10—104; Лифшиц Мих. 1) К спорам о реализме. — В кн.: Лифшиц Мих. Мифология древняя и современная. М., 1979, с. 497—554; 2) В мире эстетики. — В кн.: Философия искусства в прошлом и настоящем. М., 1981, с. 200—223.; Скотов Н. Еще раз о русском реализме. — В кн.: Скотов Н. Далекое и близкое. М., 1981, с. 3—24; Андреев Ю. А. Метод живой, развивающийся. — *Рус. лит.*, 1982, № 1, с. 124—134.; Каминский В. И. К вопросу об истории положительного героя русской классической литературы. — Там же, № 2, с. 74—79; Емельянов Л. И. Литературный факт и его контекст. — Там же, с. 197—204, — а также более ранние статьи А. С. Бушмина, Е. Н. Купреяновой, Д. С. Лихачева, Г. П. Макогоненко и других исследователей (в том числе автора данной статьи) по тому же кругу вопросов в журн. «Русская литература». Ср. также цитируемую ниже статью Ф. Кузнецова и ряд других его печатных выступлений.

² См. об этом: Берков П. Н.: 1) Белинский и классицизм. — *Лит. наследство*. 1948, т. 55, с. 151—176; 2) Введение в изучение истории русской литературы XVIII века. Л., 1964, с. 55—66.

³ См.: Берковский Н. Я. Эволюция и формы раннего реализма на Западе. — В кн.: Ранний буржуазный реализм. Л., 1936, с. 44—53; Блюменфельд В. Драматургическая теория Дидро. — Там же, с. 245—330.

⁴ Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд., т. 37, с. 36.

⁵ См.: Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30-ти т. Л., 1973, т. 5, с. 58.

⁶ Вяземский П. А. Фон-Визин. Спб., 1848, с. 210.

⁷ См. об этом: Горький М. История русской литературы. М., 1939, с. 13, 16—17, 67. Ср.: Горький М. Собр. соч.: В 30-ти т. М., 1953, т. 27, с. 311.

⁸ Сводку указанных параллелей между пушкинской эпохой в России и эпохой Возрождения см. в указанной выше статье: Кожин В. Русская литература и термин «критический реализм», с. 107, а также в ряде более ранних его статей на ту же тему в сборниках «Контекст» и журнале «Вопросы литературы».

⁹ См.: Лихачев Д. С. 1) Своеобразие исторического пути русской литературы X—XVII веков. — Рус. лит., 1972, № 2, с. 16—25; 2) Развитие русской литературы X—XVII веков. Л., 1973, с. 75—124; Макогоненко Г. П. Проблемы Возрождения и русская литература. — Рус. лит., 1973, № 4, с. 67—85; Емельянов Л. И. Литературный факт и его контекст, с. 201—202; Фридлиндер Г. М. Русский реализм (некоторые спорные проблемы и очередные задачи изучения). — Рус. лит., 1973, № 3, с. 49—50.

¹⁰ Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 20, с. 347; ср.: Фридлиндер Г. М. К. Маркс и Ф. Энгельс и вопросы литературы. М., 1983, с. 358—363.

¹¹ Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 20, с. 347.

¹² Там же, с. 346.

¹³ См.: Лессинг Г. Э. Гамбургская драматургия. М.; Л., 1936, с. 47; Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1955, т. 6, с. 86.

¹⁴ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. [Л.], 1952, т. 8, с. 50.

¹⁵ Не случайно поэтому желание В. Кожина «подогнать» последующие стадии русского историко-литературного процесса XIX в. под понятия барокко, сентиментализма, романтизма и т. д. (по аналогии с соответствующими стадиями развития большинства европейских литератур после эпохи Возрождения) не только не подкрепляет его позиции, но лишь окончательно компрометирует ее. Ибо если, например, Ап. Григорьев, а вслед за ним академик В. В. Виноградов — и притом в полемических целях — пользовались при характеристике творчества молодого Достоевского термином «сентиментальный натурализм», то всякому сколько-нибудь серьезному историку литературы ясно, что речь в данном случае шла вовсе не о желании отметить запоздалое возникновение сентиментальной повести и романа (аналогичных «Вертеру» Гете или «Клариссе» Ричардсона) на русской почве, но о стремлении с помощью определенной аналогии (и с известной степенью приближенности в употреблении самого термина) указать на сложные, не поддающиеся простому, однозначному определению, характерные черты некоего нового, специфического для русской литературы XIX в. эстетического и культурно-исторического феномена. Точно также же, как уже заметил справедливо А. А. Морозов, вопреки А. Чичерину, В. Турбину, В. Кожину, нет ни малейших оснований для расширительного толкования термина «барокко», позволяющего отнести к барокко ряд явлений литературы XIX в., что не исключает ни значения исторических традиций литературы барокко для определенных писателей XIX в. (в России — Гоголя, Тютчева, Достоевского), ни близости отдельных эстетических моментов ряда классических произведений литературы XIX в. к определенным элементам стиля барокко. (См.: Морозов А. А. Извечная константа или исторический стиль? — Рус. лит., 1979, № 3, с. 81—89). Критика концепции «русского Возрождения» Я. Е. Эльсберга и В. В. Кожина содержится также в докторской диссертации П. В. Палиевского «Развитие русской литературы XIX—начала XX веков» (Л., 1982), с которой автор имел возможность ознакомиться в рукописи.

¹⁶ Горький М. Собр. соч. в 30-ти т., т. 25, с. 94; т. 26, с. 441. Текст предисловия — там же, с. 158—171.

¹⁷ Там же, с. 304—316.

¹⁸ Там же, с. 304.

¹⁹ Там же, с. 311.

²⁰ Там же, с. 310.

²¹ Там же, с. 310—311.

²² Там же, с. 176—177.

²³ Там же, т. 30, с. 294.

²⁴ Метченко А. И. Формирование теории социалистического реализма. — В кн.: Советское литературоведение за пятьдесят лет. М., 1967, с. 190—191.

²⁵ Македонов А. В. Реальность идеала и реализм искусства. — *Вопр. филос.*, 1963, № 11, с. 129.

²⁶ См. об этом: Фридендер Г. М. К. Маркс и Ф. Энгельс и вопросы литературы, с. 485—486.

²⁷ Овсянников М. Ф. Искусство и капитализм. М., 1979, с. 286—287.

²⁸ Кузнецов Ф. Истина истории. — Москва, 1981, № 1, с. 201.

²⁹ Там же.

³⁰ Берковский Н. Я. О мировом значении русской литературы. Л., 1975, с. 26.

³¹ Там же, с. 25—26.

³² Берковский Н. Я. Вопросы литературного развития новых веков. Возрождение, классицизм, романтизм в Западной Европе, реализм XIX века в Западной Европе и в России: Реф. докл. Л., 1964, с. 28—35.

³³ Гриб В. Р. Избранные работы. М., 1956, с. 268, 271. (В этом издании по недосмотру составителя не указано, что автор цитируемых строк — М. А. Лифшиц. См. об этом: *Лит. критик*, 1940, № 9—10, с. 45).

³⁴ Гриб В. Р. Указ. соч., с. 268.

³⁵ См.: *Рус. лит.*, 1981, № 4, с. 38—39.

³⁶ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 29, с. 64.

³⁷ Скатов Н. Далекое и близкое, с. 13.

³⁸ Гюго В. Человек, который смеется. — В кн.: Гюго В. Собр. соч.: В 15-ти т. М., 1955, т. 10, с. 369. Перевод Б. Лившица мы позволили себе заменить более удачным переводом Е. Коротковой (см.: Элиот Д. Мидлмарч. М., 1981, с. 866 (эпиграф)).

6. К критике методологических концепций современного буржуазного литературоведения

¹ Герменевтика (от имени древнегреческого бога Гермеса как посредника между богами и людьми) — в древности и средние века наука о приемах грамматического и символично-аллегорического толкования «священных», а позднее и юридических текстов. В эпоху рационализма XVIII в. И.-М. Хладениус (1742), а вслед за ним Г.-Ф. Мейер (1757) в Германии попытались преобразовать ее в философскую теорию «правильного» истолкования любого текста, истолкования, согласного с общими положениями грамматики и рационалистической логики. Позднее, в начале XIX в., ученик Шеллинга Ф. Аст (1808) и философ-романтик Ф. Шлейермахер (1805—1833) внесли в традиционную герменевтику диалектические моменты, истолковав ее как всеобщую методологию идеалистических «наук о духе». Новое увлечение герменевтикой началось в буржуазной философии и филологии в XX в. под влиянием В. Дильтея. Представители иррационализма В. Дильтей, Г. Гадамер, М. Хайдеггер и их последователи превратили герменевтику в метод псевдофилософского «углубления» текста, дающего истолкователю возможность предельно свободного обращения с ним. В результате герменевтика в буржуазной филологической науке XX в. стала не методом объективно-научного исследования, но тщательно разработанной методикой затемнения текста на основе его субъективного и мифологического толкования (при настойчивом подчеркивании условности и исторической относительности любого его восприятия и прочтения — от понимания его смысла автором до интерпретации его позднейшей критикой и литературной наукой). Ср. об истории герменевтики: D i l t h e y W. Die Entstehung der Hermeneutik (1900). — In: *Gesammelte Schriften*. Stuttgart; Göttingen, 1964, Bd 5, S. 317—338; S z o n d i P. Einführung in die literarische Hermeneutik. Frankfurt am Main, 1975 (со сводкой литературы вопроса). См. также: У р н о в Д. Литературное произведение в оценке англо-американской «новой критики». М., 1982.

² Всякая культура представляет «некоторый язык» — пишет, выражая сходную мысль, известный советский ученый Ю. Лотман. И так же, как язык, культура любой эпохи имеет свой «код», определенную внутреннюю структуру. Впрочем, в отличие от западных структуралистов и семиотиков Ю. Лотман как ученый материалист признает зависимость развития культуры от развития общественной жизни. «Динамизм семиотических компонентов культуры, — пишет он в другом месте, — видимо, находится в связи с динамизмом социальной жизни человеческого общества» (Лотман Ю., Успенский Б. О семиотическом механизме культуры. — В кн.: Труды по знаковым системам. Тарту, 1971, т. V, с. 159, 167).

³ Критику неомифологических теорий современной буржуазной культуры, приравнивающих науку и искусство к мифу, см. в кн.: Л и ф ш и ц М. А. Мифология древняя и современная. М., 1980. Ср. мою рецензию на нее: *Вопр. филос.*, 1980, № 12, с. 166—169.

⁴ Wellek R. and Warren A. *Theory of Literature*. London, 1955, p. VI (в дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте — указываются страницы). Ср. русский перевод: Уэллек Р. и Уоррен О. *Теория литературы*. М., 1978.

⁵ См. об этом в кн.: Землянова Л. Современная эстетика в США. М., 1962, с. 54—55.

⁶ Марксистский анализ сущности американского «неокритицизма», подробное изложение его истории, а также критику его теории и практики дает содержательная работа немецкого ученого-англиста Р. Веймана (ГДР): Weimann R. «New Criticism» und die Entwislung bürgerlicher Literaturwissenschaft. Halle (Saale), 1962; см. также отзыв об этой работе Н. Эйшишкиной (*Вопр. лит.*, 1964, № 4, с. 212—215), а также ее русский перевод со вступительной статьей Р. М. Самарина: Вейман Р. «Новая критика» и развитие буржуазного литературоведения. М., 1965; ср. другую, более позднюю работу того же автора: Вейман Р. *История литературы и мифология*. М., 1975.

⁷ Staiger Die Kunst der Interpretation: Studien zur deutschen Literaturgeschichte. Zürich, 1955, S. 9—33 (дальнейшие ссылки на эту статью даются в тексте).

⁸ Staiger E. Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters. 3. Aufl. Zürich, 1963, S. 11—13.

⁹ Как справедливо указал Я. Эльсберг, сам Штайгер в своих историко-литературных работах, там, где он хочет дать действительно исследование творчества того или иного писателя, вынужден выходить за пределы защищаемой им идеалистической методологической концепции и от феноменологического «описания» обращаться к психологическому и культурно-историческому объяснению историко-литературных явлений (см.: Эльсберг Я. О некоторых субъективистских и объективистских концепциях в эстетике и литературоведении. — В сб.: Против буржуазных концепций и ревизионизма в зарубежном литературоведении. М., 1959, с. 53—56); так же поступают западногерманский литературовед Б. фон Визе и другие видные сторонники идеалистического искусства интерпретации.

¹⁰ Staiger E. *Grundbegriffe der Poetik*. 5. Aufl. Zürich, 1961.

¹¹ Kayser W. *Das sprachliche Kunstwerk: Eine Einführung in die Literaturwissenschaft*. Bern, 1948 (последнее, седьмое издание вышло посмертно в 1962 г.); ср.: Верл и М. *Общее литературоведение*. М., 1957, с. 76—79. Критическому анализу теоретической (и отчасти методологической) концепции Кайзера в советской научной литературе посвящена статья В. В. Кожина «Нейтрализм в теории литературы» (в сб.: Против буржуазных концепций и ревизионизма в зарубежном литературоведении. М., 1959, с. 188—213).

¹² Birkmann R. *Wirklichkeit und Illusion: Studien über Gehalt und Grenzen des Begriffs Realismus für die erzählende Dichtung des XIX Jahrhunderts*. Tübingen, 1957, S. IX. — «Искусство стремится приблизиться к действительности лишь для того, чтобы ее упразднить и создать новую реальность», — пишет другой, французский, последователь метода «интерпретации», ссылающийся как на философско-эстетическое credo неформализма в литературоведении на слова П. Валери: «Произведения прекрасного — детище своей формы» (Roussel J. *Forme et signification*. Paris, 1962, p. III, V).

¹³ Kayser W. *Die Wahrheit der Dichter: Wandlung eines Begriffes in der deutschen Literatur*, Rowohlt, Reinberg bei Hamburg, 1961 (первое издание вышло

в 1959 г.). Brinkmann R. Wirklichkeit und Illusion: Studien über Gehalt und Grenzen des Begriffs Realismus für die erzählende Dichtung des XIX Jahrhunderts.

¹⁴ В антологии, за исключением Гете и Г. Келлера, не представлен ни один из крупных писателей-реалистов немецкой и мировой литературы. Зато видное место отведено символисту Г. Гофмансталу и модернисту О. Хаксли.

¹⁵ Kayser W. Die Wahrheit der Dichter, S. 54, 55.

¹⁶ Там же, с. 54.

¹⁷ Там же, с. 55.

¹⁸ Auerbach E. Mimesis: Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur. Bern, 1946. Ср. русский перевод с моим предисловием: Ауэрбах Э. Мимесис. М., 1976.

¹⁹ Для воинствующей идеалистической позиции В. Кайзера показательно, что он оценивает русский реализм XIX в. иначе: Кайзер упрекает Гоголя за то, что в «Мертвых душах», «Шинели», «Записках сумасшедшего» Гоголь выступает в качестве критика социальной жизни своего времени, а не в качестве создателя «мифа» об извечной борьбе человека с «высшими» демоническими силами, в чем Кайзер усматривает «истинную», экзистенциальную сущность гротеска (см.: Kayser W. Das Grotleske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung. Oldenburg und Hamburg, 1957, S. 134—139).

²⁰ Jung C. G. Von den Wurzeln des Bewußtseins. Zürich: Rascher-Verlag, 1954, S. 122.

²¹ Jung K. -G. «Über die Beziehung der analytischen Psychologie zum dichterischen Kunstwerk» (1922), «Psychologie und Dichtung» (1930), «Zur Phänomenologie des Geistes im Märchen» (1945).

²² Jung C. G. Seelenprobleme der Gegenwart. 5-te Auflage. Zürich: Rascher-Verlag, 1950, S. 45.

²³ Ibid., S. 40.

²⁴ Ibid., S. 302.

²⁵ Bodkin M. Archetypal Patterns in Poetry. London: Oxford Univ. press, 1963.

²⁶ Rosteutcher J. Das ästhetische Idol im Werke von Winckelmann, Novalis, Hoffmann, Goethe, George und Rilke. Bern: Francke-Verlag, 1956. Первая глава названного труда (с. 7—33) представляет собою методологическое введение, где автор излагает Фрейда и Юнга. Далее он формулирует свою собственную электическую теорию эротически обусловленного эстетического «идолообразования», к которому якобы сводится сущность поэзии.

²⁷ Vollnow O. F. Die Methode der Geisteswissenschaften, Mainz. 1950.

²⁸ Ibid., S. 42.

²⁹ Heidegger M. Holzwege. 3-te Auflage. Frankfurt am Main, 1957, S. 7—68.

³⁰ Heidegger M. Hölderlin und das Wesen der Dichtung. München, 1937; Heidegger M. Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung. Frankfurt am Main, 1944; 2-е изд. 1951.

³¹ Heidegger M. Hölderlins Humne «Wie wenn am Feiertage...» Halle a / S, S. 21.

³² См. обе интерпретации — Штайгера и Хайдеггера — в кн.: Stalger E. Ein Briefwechsel mit Martin Heidegger. — In: Die Kunst der Interpretation. Zürich, 1955, S. 34—49.

³³ Muschg W. Tragische Literaturgeschichte. 3-te veränderte Auflage. Bern, 1957. Далее указываются только страницы.

³⁴ См. об этом, например, статью: Давыдов Ю. Царь Эдип, Платон и Аристотель. — Вопр. лит., 1964, № 1, с. 150—152.

³⁵ Muschg W. Zu Hans Henny Jahnns «Medea». — In: Worte und Werte. Bruno Markwardt zum 60. Geburtstag / Hg. v. Erdmann G. u. Eichstaedt A. Berlin, 1961, S. 276.

³⁶ Rüdiger H. Zwischen Interpretation und Geistesgeschichte: Zur gegenwärtigen Situation in der deutschen Literaturwissenschaft. Euphorion, 1963, Bd 57, H. 3, S. 243.

³⁷ W i e s e v. B. Geistesgeschichte oder Interpretation? — In: Die Wissenschaft von deutscher Sprache und Dichtung. Stuttgart: E. Klett-Verlag, 1963, S. 243—245.

³⁸ S e n g l e F. Biedermeierzeit: Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution. 1815—1848. Stuttgart, 1971—1980, Bd I—III.

³⁹ S e n g l e F. Literaturgeschichtsschreibung ohne Schulungsauftrag: Werkstattberichte. Methodenlehre. Kritik. Tübingen, 1980.

⁴⁰ М а р к с К., Э н г е л ь с Ф. Соч. 2-е изд., т. 34, с. 287.

⁴¹ Там же, т. 24, с. 405.

⁴² Там же, т. 26, ч. I, с. 23—25.

О Г Л А В Л Е Н И Е

Методология литературоведения и ее задачи (Вместо введения)	3
1. К. Маркс и исторические судьбы литературы	25
2. Социологические аспекты литературоведения	67
3. Из истории развития литературно-социологических идей	95
4. К спорам о реализме	127
5. Русский классический реализм и проблемы гуманизма	151
6. К критике методологических концепций современного буржуазного литературоведения	172
Примечания	228

Георгий Михайлович Фридендер
МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ
ПРОБЛЕМЫ
ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ

Утверждено к печати

Институтом русской литературы Академии наук СССР /Пушкинский дом /

Редактор издательства *В. А. Браиловский*
Художник *О. М. Разулевич*. Технический редактор *Ф. А. Юлиш*
Корректоры *Г. И. Суворова* и *Т. Г. Эдельман*
ИБ № 21033

Сдано в набор 28.10.83. Подписано к печати 14.08.84. М-11302. Формат 60×90¹/₁₆.
Бумага для глубокой печати. Гарнитура литературная. Фотонабор. Печать офсетная.
Усл. печ. л. 15. Усл. кр.-отт. 15.18. Уч.-изд. л. 17.37. Тираж 3500. Тип. зак. 906. Цена 1 р. 10 к.

Издательство «Наука». Ленинградское отделение.
199164, Ленинград, В-164, Менделеевская линия, 1

Ордена Трудового Красного Знамени Первая типография издательства «Наука»
199034, Ленинград, В-34, 9 линия, 12.

**Книги издательства «Наука»
можно предварительно заказать
в магазинах конторы «Академкнига»**

Для получения книг почтой

заказы просим направлять по адресу:
117192 Москва, В-192, Мичуринский пр., 12.
Магазин «Книга — почтой»
Центральной конторы «Академкнига»

197345 Ленинград, П-345, Петрозаводская ул., 7.
Магазин «Книга — почтой»
Северо-Западной конторы «Академкнига»

- 480091 Алма-Ата, ул. Фурманова, 91/97 («Книга — почтой»);**
370005 Баку, ул. Джапаридзе, 13;
320093 Днепропетровск, пр. Гагарина, 24 («Книга — почтой»);
734001 Душанбе, пр. Ленина, 95 («Книга — почтой»);
375002 Ереван, ул. Туманяна, 31;
624033 Иркутск, ул. Лермонтова, 289;
252030 Киев, ул. Ленина, 42;
252030 Киев, ул. Пирогова, 2;
252142 Киев, пр. Вернадского, 79;
252030 Киев, ул. Пирогова, 4 («Книга — почтой»);
277012 Кишинев, пр. Ленина, 148 («Книга — почтой»);
343900 Краматорск Донецкой обл., ул. Марата, 1;
660049 Красноярск, пр. Мира, 84;
443002 Куйбышев, пр. Ленина, 2 («Книга — почтой»);
191104 Ленинград, Литейный пр., 57;
199164 Ленинград, Таможенный пер., 2;
199034 Ленинград, 9 линия, 16;

- 220012 Минск, Ленинский пр., 72 («Книга — почтой»);
103009 Москва, ул. Горького, 8;
117312 Москва, ул. Вавилова, 55/7;
630076 Новосибирск, Красный пр., 51;
630090 Новосибирск, Академгородок, Морской пр., 22 («Книга — почтой»);
142292 Пушкино Московской обл., МР «В», 1;
620151 Свердловск, ул. Мамина-Сибиряка, 137 («Книга — почтой»);
700029 Ташкент, ул. Ленина, 73;
700100 Ташкент, ул. Шото Руставели, 43;
700187 Ташкент, ул. Дружбы народов, 6 («Книга — почтой»);
634050 Томск, наб. реки Ушайки, 18;
450059 Уфа, ул. Р. Зорге, 10 («Книга — почтой»);
450025 Уфа, Коммунистическая ул., 49;
720001 Фрунзе, бульв. Дзержинского, 42 («Книга — почтой»);
310078 Харьков, ул. Чернышевского, 87 («Книга — почтой»).