

АКАДЕМИЯ НАУК СССР
ИНСТИТУТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
(ПУШКИНСКИЙ ДОМ)

Вопросы
МЕТОДОЛОГИИ
ЛИТЕРАТУРО-
ВЕДЕНИЯ



ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»
МОСКВА - ЛЕНИНГРАД
1 9 6 6

КОЛЛЕКТИВ АВТОРОВ

*А. С. БУШМИН, Л. И. ЕМЕЛЬЯНОВ, Д. С. ЛИХАЧЕВ,
Б. С. МЕЙЛАХ, Б. Г. РЕИЗОВ, Г. М. ФРИДЛЕНДЕР*

ПОД ОБЩЕЙ РЕДАКЦИЕЙ

А. С. БУШМИНА

7-2-2

320а-66

ОТ РЕДАКТОРА

Предлагаемый читателю коллективный труд посвящен вопросам, которым в течение длительного времени не уделялось достаточного внимания. Поэтому наметившееся ныне заметное повышение интереса к проблемам методологии литературоведения следует рассматривать как весьма положительный факт.

Конечно, научная методология развивается и совершенствуется прежде всего в конкретных исследованиях. Однако важно и специальное изучение исследовательского опыта, искание тех новых, перспективных способов научного анализа, которые позволили бы поднять науку о литературе на более высокий уровень точного знания. Этим обосновывается право разграничения задач теории литературы и методологии литературоведения как двух взаимосвязанных и в то же время относительно самостоятельных аспектов теоретического мышления.

Разумеется, создание капитальных исследований по литературоведческой методологии потребует усилий многих ученых и может быть достигнуто только путем последовательного ряда методологических разработок.

Таковы общие соображения, определившие замысел настоящего труда.

Авторы сборника руководствовались в своей работе марксистско-ленинской методологией как научной основой нашего литературоведения. При этом, не порывая с философским аспектом методологических проблем, они сосредоточили свое внимание преимущественно на их практическом, прикладном значении, то есть стремились осветить в первую очередь именно такие вопросы, которые относятся собственно к специальной методологии, отчасти и к методике литературоведческой работы.

В сборнике рассматриваются лишь некоторые из этих вопросов, избранные с учетом их актуальности для литературоведов-исследователей и в соответствии с возможностями и интересами

авторского коллектива. Но хотя в книге затронут лишь ограниченный круг проблем, они, взятые в совокупности и в порядке следования, все же должны, на наш взгляд, создать общее представление о проблематике и специфике методологических исследований.

Характеристика состояния и задач методологии в советской науке о литературе (статья А. С. Бушмина) и освещение основных методологических концепций современного буржуазного литературоведения, враждующего с марксизмом (статья Г. М. Фридендера), подсказывали необходимость заново обратиться к вопросу о предмете и границах литературоведения как науки (статья Б. С. Мейлаха).

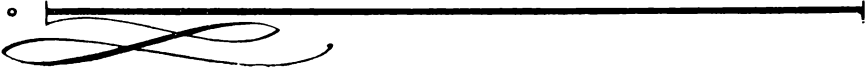
Сложность анализа художественных форм обязывала поставить тему о принципе историзма в изучении единства содержания и формы литературного произведения (статья Д. С. Лихачева).

Три последние работы сборника объединяются проблемой изучения литературных связей и взаимодействий — межнациональных (статья Б. Г. Реизова), внутринациональных (статья А. С. Бушмина) и затрагивающих область фольклора (статья Л. И. Емельянова).

Участники сборника не претендовали на сколько-нибудь исчерпывающее освещение этих вопросов и не торопились с преждевременными выводами. Задача авторов заключалась в предварительной постановке проблем и поисках подступов к ним, размышлениях и спорах как необходимом условии достижения более зрелых решений, для которых потребуются длительные усилия коллективной литературоведческой мысли. Следовательно, читателя не должно смущать то обстоятельство, что отдельные авторы, касаясь порой одних и тех же вопросов, расходятся в своих суждениях. На нынешней стадии разработки методологии литературоведческого исследования такое столкновение разных точек зрения в освещении некоторых из обсуждаемых проблем не только допустимо, неизбежно, но и целесообразно.

В основу большей части статей сборника положены доклады, обсуждавшиеся на занятиях методологического семинара в Пушкинском доме.

Научно-вспомогательная работа по подготовке труда к печати осуществлена Н. Н. Монаховым.



А. С. БУШМИН

МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ЗАДАЧИ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ

1

Советское литературоведение достигло значительных результатов в изучении и пропаганде художественного литературного наследия и современной литературы. Об этом свидетельствуют крупные многотомные труды, освещающие историю развития литературы в ее закономерных связях с общественным движением; исследования по важным проблемам литературной истории, эстетической теории и отдельным жанрам; научные монографии о выдающихся художниках слова, критиках и об отдельных произведениях; учебные книги для средней и высшей школы; научные издания сочинений классиков, литературных и фольклорных памятников; многочисленные публикации ценных историко-литературных материалов. Проведена также большая работа по критическому разбору концепций старых литературоведческих школ (филологической, историко-культурной, психологической, сравнительно-исторической, социологической, формалистической), каждая из которых в свое время, имея частные достижения, незаконно претендовала на истинность и универсальное значение в науке о литературе.

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

Сейчас мы вправе сказать, что советская наука о литературе, взятая в целом, покончила с грубым антиисторизмом — и формалистическим, и вульгарно-социологическим, — которым она страдала в первые годы своего существования. Вместе с тем было бы, однако, самообольщением считать, что мы уже стоим на высоте своих научных принципов. И когда мы, руководимые желанием подняться выше, переходим к оценке состояния нашей литературной науки с точки зрения ее собственных возможностей и ее все более усложняющихся современных задач, то, конечно, тут законны будут и неудовлетворенность достигнутым, и строгий критический суд над ошибками, и прямое указание на трудности, помехи и упущения. В частности, несмотря на оживление в изучении проблем теории литературы, всеми нами признаются недостаточными масштабы и результаты исследований в этой области. Еще заметнее отставание в разработке методов самого литературоведческого исследования. Предварительно коснемся причин этого явления.

Период 20-х — начала 30-х годов ознаменовался шумными боями вокруг литературоведческой методологии. В то время советская наука овладевала марксизмом в обстановке острой борьбы с традициями и концепциями буржуазных литературоведческих школ, с вульгаризаторским искажением и упрощением марксистской методологии в подходе к явлениям искусства. Острые дискуссии сыграли свою положительную роль, обнаружив не только искание истины, но и заблуждения. Но, конечно, решающее значение в освоении марксизма литературоведением имела не эта открытая и порой весьма схоластическая демонстрация различных родов методологического оружия, а постижение смысла и силы марксистского метода в его конкретном научном применении, в практике исследовательского труда. В ходе времени методологическое разномыслие, характерное для ранней стадии развития советской науки о литературе, преодолевалось. Потерпели поражение, как равно несостоятельные, и формализм и вульгарный социологизм. И, естественно, отпадала необходимость в прежних ожесточенных формах спора. Однако это не означало, что отпала необходимость в деловом обсуждении методологических проблем уже как проблем марксистского литературоведения. Между тем в последующие годы не велось подлинно творческой разработки методологических вопросов. В дискуссиях на разные темы они затрагивались только между прочим, попутно, мимоходом. Конечно, и в это время литературоведческая методология не стояла на месте, она развивалась, как и всегда развивается, прежде всего непосредственно в конкретных исследованиях. Однако на ней не могло не сказаться отрицательно то обстоятельство, что в течение довольно длительного периода конкретный опыт научных исследований систематически не анализировался и не обобщался. Вопросы методологии литературоведения не являлись объ-

ектом специального интереса научных коллективов. Вследствие этого оставались непоясненными как достижения, так и накопившиеся погрешности в области приемов научного исследования. И, очевидно, именно потому, что научная мысль в течение длительного времени недостаточно обращалась к методологическим проблемам, мы от них поотвыкли. Инерция прошлых лет скажется и поныне. И сейчас мы все еще мало обращаем внимания на методологические вопросы, важность их разработки осознана нами пока еще не с полной остротой. Постепенно и незаметно у нас утратилось ощущение специфики литературоведческой методологии. Она у нас смешалась и затерялась в других понятиях: во-первых, в общей научной методологии, во-вторых, в теории литературы. Между тем, конечно, ни та, ни другая не отменяют и не заменяют функций методологии литературоведческих исследований.

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

Ошибочное представление о том, что можно ограничиться извлечением методологических принципов из трудов классиков марксизма-ленинизма и простым применением их к своей науке, что из общей марксистской методологии как-то само собой, автоматически, без наших особых усилий может сложиться специальная методология литературоведения, — такое представление парализует или, во всяком случае, притупляет поиски в области последней.

Между тем материалистическая диалектика как учение о всеобщих законах природы, общества и мышления и как теория познания вовсе не ставит никаких пределов в специальной методологии и конкретной методике, предоставляя различные возможности выбора, не предполагает регламентирования специальных научных методов и канонизации каких-либо из них. Напротив, философский метод марксизма только через разработанную и по-

стоянно совершенствуемую специальную методологию может получить свое наиболее гибкое преломление в конкретной области знания, эффективно проявить себя с учетом специфики объекта исследования, а также дать простор для выражения индивидуальных возможностей исследователя. Общие принципы марксистской методологии не дают нам права чувствовать себя свободными от разработки их применительно к специфике литературоведения. Усвоение научных принципов классиков марксизма-ленинизма — это не конец, а только исходный пункт работы литературоведов над своей методологией.

В условиях бурного развития современной науки и нарастающей сложности ее новых задач разработка как общеполитических, так и специфических проблем логики и методологии научного познания приобретает все более важное значение. Представители естествознания в союзе с философами уже сделали первые плодотворные шаги в этом актуальном направлении. Выдающиеся успехи естественных наук в нашей стране следует объяснять не только пафосом времени, но и тем, что значительная группа философов активно включилась в разработку вопросов методологии науки и логики научного исследования, в первую очередь применительно к задачам естествознания и техники.¹

Примечательным фактом в науке нашего времени является вычленение самостоятельной методологической дисциплины — логики научного исследования. Это стало возможно как следствие предшествующего и как необходимое условие дальнейшего развития науки по пути точного знания. Логическая проблема *правильности* научного познания (его согласия с самим собой) становится столь же актуальной, как и гносеологическая проблема *истинности* научного познания (его согласия с предметом исследования). Логическая правильность научного мышления является важнейшей предпосылкой истинности знания. Между тем в области гуманитарных наук интерес к методологии научного исследования, за единичными исключениями,² пока ограничивается только мировоззренческим, гносеологическим аспектом. Несомненно, что

¹ См., например: Тезисы докладов симпозиума «Логика научного исследования» и семинара логиков. Изд. Киевск. ун-в., 1962; см. также публикацию материалов этого совещания в журнале «Вопросы философии» (1962, № 10), сборники под редакцией Б. М. Кедрова: *Законы мышления*, Изд. АН СССР, М., 1962; *Формы мышления*, Изд. АН СССР, М., 1962; *Проблемы научного метода*, изд. «Наука», М., 1964; сборники под редакцией П. В. Таванца: *Философские вопросы современной формальной логики*, Изд. АН СССР, М., 1962; *Проблемы логики научного познания*, изд. «Наука», М., 1964; книги: И. Д. Андреев. *О методах научного познания*, Изд. «Наука», М., 1964; И. Т. Фролов. *Очерки методологии биологического исследования*. Изд. «Мысль», М., 1965.

² См., например: Б. А. Грушин. *Очерки логики исторического исследования*. Изд. «Высшая школа», М., 1961.

представители общественных наук, в частности литературоведы, прибегая к помощи философов и логиков, должны уделить вопросам логики науки внимание, достойное их значения.

Столь же важным, как и вопрос о соотношении литературоведческой методологии с общей научной методологией, представляется нам и правильное решение проблемы соотношения методологии литературоведения с теорией литературы. Последняя в том виде, как она сейчас у нас разрабатывается, не охватывает первой. Очевидно, это так и должно быть. Теория литературы и методология науки о литературе должны рассматриваться как два раздела теоретического литературоведения, тесно связанные, глубоко взаимообусловленные, но, тем не менее, отличающиеся характером своих задач. Теория литературы имеет дело с законами и категориями художественного творчества, методология литературоведения — с принципами научного исследования этих законов и категорий.

А между тем в наших теоретических суждениях категории художественной литературы нередко смешиваются с принципами науки о литературе. Происходит отождествление специфики литературы (мышление образами) и специфики литературоведения (мышление логическими понятиями). Отсюда проистекают разного рода недоразумения и безрезультатные споры относительно принципов исследования такой, например, важнейшей проблемы, как проблема единства формы и содержания художественного произведения.

Всегда справедлив и закономерен протест против односторонних произвольных операций, игнорирующих взаимопроникновение, взаимообусловленность формы и содержания. Нередко, однако, такой протест переходит свои разумные пределы, посягает вообще на право исследователя расчленять целое в процессе анализа. Если единство конкретно-чувственной формы и идейного содержания является неперменным условием существования художественного образа в произведении и его непосредственного восприятия как такового, то «расщепление» образа является столь же необходимым условием его вхождения в процесс логического мышления, его существования в понятиях. Наука не может обойтись без анализа, без «расщепления». В то время как теория литературы утверждает единственность содержания и формы художественного произведения, методология литературоведения, руководствуясь данным требованием, указывает способы аналитического исследования этой единственности. Через методологию и методику литературоведения теория литературы приобретает свое прикладное значение, реализует себя в конкретных историко-литературных исследованиях и в свою очередь находит в них свое подтверждение и стимул к дальнейшему развитию. Поэтому за вопросами теории литературы не следует забывать и собственно вопросов методологии и методики литературоведения.

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

Недооценка важности специального изучения исследовательских методов литературной науки, длительное ослабление коллективной заботы об их совершенствовании не могло не сказаться отрицательно на результатах научного труда. Проектируемые в академических литературоведческих институтах исследования методологического и методического характера всего охотнее отодвигались на задний план. В 1958 году была опубликована проблемная записка о закономерностях развития художественной литературы, разработанная группой видных ученых. В записке обосновывалась необходимость подготовки коллективного труда «Методология и методика литературоведческих исследований», обобщающего опыт марксистско-ленинской науки о литературе. Прошло около десяти лет — и кто об этом сейчас помнит?! Впрочем, забвению способствовала и сама записка, предлагавшая обсудить целесообразность издания такого труда «на одном из предстоящих всесоюзных совещаний литературоведов».³ Но когда будет созвано это совещание? Да и будет ли? Такова судьба крупного замысла. Но это собственно и все, что проектировалось нами непосредственно в области литературоведческой методологии, если не считать некоторых работ частного характера. Вовсе забыта старая, хорошая академическая традиция предпосылать крупным историко-литературным исследованиям методологическое введение. Ничего подобного нет даже в наших многотомных коллективных трудах по истории литературы. Содержание введений к ним составляет разговор на разные темы общеисторического характера. Поэтому и для литературоведов были чрезвычайно важны такие мероприятия, как широкое обсуждение вопросов научной методологии на расширенном заседании Президиума АН СССР в октябре 1963 года⁴ и на методологическом совещании в Секции общественных наук Президиума АН СССР в январе 1964 года.⁵ Эти

³ Вопросы советской науки. Закономерности развития художественной литературы. Изд. АН СССР, М., 1958, стр. 22.

⁴ Методологические проблемы науки. Материалы заседания Президиума АН СССР. Изд. «Наука», М., 1964.

⁵ Методологические вопросы исторической науки. (На заседании Секции общественных наук). «Вести. Акад. наук СССР», 1964, № 4, стр. 129—148.

мероприятия содействовали оживлению интереса к обсуждаемым проблемам и в Отделении литературы и языка. В работе Отделения и его литературоведческих институтов, в научных советах по комплексным проблемам и в методологических семинарах, на страницах журналов «Русская литература» и «Вопросы литературы» и в некоторых трудах заметно повысилось внимание к проблемам научной методологии и методики. Правда, усилия в этой области пока еще не приобрели систематического, планомерного характера.

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

Одним из следствий ослабления внимания к научным принципам науки о литературе является притупление критического отношения к буржуазным литературоведческим школам. Правда, никто у нас открыто не отрицает, что, например, формализм вообще враждебен нашей научной методологии. Но склонность к формалистическим концепциям порой еще заявляет о себе то приписыванием формальной школе 20-х годов тех заслуг, которые она не имела, то тенденциозным преувеличением некоторых ее частных достижений в отдельных областях литературоведения.

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

Антиисторическая интерпретация сущности формальной школы у разных лиц могла вызываться разными соображениями. Одним нет никакого дела собственно до формальной школы, они к ней лично не питают никакого расположения и просто хотели бы выправить научную биографию наших выдающихся ученых из числа бывших формалистов. Другим, напротив, нет никакого дела до индивидуальных биографий, они озабочены тем, чтобы поднять престиж скомпрометировавшей себя школы, с традициями которой они не хотят идти на полный разрыв.

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

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

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

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

«Попытка вернуть науке о литературе историческое чутье, исторический подход к явлениям искусства окончилась у представителей данного течения неудачей, — тому было много причин. Но необходимо отметить одно: осмыслять художественное творчество так, как оно осмыслялось у литературоведов типа Овсяннико-Куликовского, впредь стало невозможным. Одно только требование историзма в подходе к литературным явлениям, даже не реализованное в подлинно научный метод, окончательно дискредитировало школу эпигонов Потебни. Становилась ясной несостоятельность попыток свести искусство к личности художника... Надо было найти какие-то новые средства научного исследования, где раскрытие произведения искусства изнутри (включая и рассмотрение индивидуального душевного развития художника) соеди-

нялось бы с историческим анализом в широком смысле этого слова».⁶

Несмотря на серьезно-деловой тон, это высказывание всего лишь весьма тенденциозный панегирик. Во-первых, формалисты, как о том свидетельствуют их работы, меньше всего были озабочены борьбой с литературоведами типа Овсяннико-Куликовского. Да к этому и не было повода, так как в пору наиболее активных выступлений формалистов психологическая школа вовсе не играла той роли, какую ей приписывает автор работы. Представители формальной школы боролись прежде всего против принципов материалистической эстетики, против идейности и классовости искусства, против передовых традиций русской революционно-демократической критики и, конечно, в еще большей степени против бурно формировавшегося в те годы марксистского советского литературоведения. И даже когда формалисты рьяно нападали на вульгарных социологов, порой нанося им меткие удары, они критиковали их не слева, а справа, не за вульгаризацию научной марксистской методологии, а за попытки, хотя и неудачные, овладеть ею. Один из лидеров русского формализма 20-х годов В. Шкловский впоследствии самокритично признавался: «Первым теоретическим шагом формализма была попытка отделиться от жизни и выделить себе „сеттльмент“ искусства, куда бы не входил социализм».⁷

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

В-третьих, признавая, что формальная школа в борьбе за «подлинно научный метод» (!) потерпела неудачу, впад в субъективизм, против которого выступала, автор вместе с тем именно этой школе приписывает заслугу искоренения субъективного психоло-

⁶ П. Громов. Герой и время. Изд. «Сов. писатель», Л., 1961, стр. 190—191.

⁷ «Литературная газета», 1936, 15 марта.

гизма в литературоведении. Получается, будто бы в русском литературоведении ничего, кроме буржуазного психологического направления, до появления формальной школы не было, но вот пришли формалисты, и прежнее заблуждение «впредь стало невозможным». В действительности же, конечно, русская литературная наука, имевшая и в прошлом свои сильные прогрессивные традиции, владевшая принципами объективного исторического подхода к художественным явлениям, в 20-е годы вступала в марксистскую стадию своего развития. Формальная школа, объявив войну этим прогрессивным научным традициям и принципам, потерпела и не могла не потерпеть поражение, как явление старой, отжившей свое время буржуазной науки.

П. Громов не одинок в своей несостоятельной попытке примирить научную, марксистскую методологию с формальной школой. Один из рецензентов не замедлил похвалить автора за новую интерпретацию формальной школы.⁸ Были и прямые призывы покончить с недооценкой ее теоретического наследства, а рядом шла реабилитация формалистических течений — футуризма, акмеизма, имажинизма, конструктивизма. Предлагалось считать, что «все эти течения — явления сложные и противоречивые, по-разному прогрессивные и реакционные в разное время».⁹ Указание на противоречивую сложность в данном случае не очень уместно. Если судить о явлениях не по основной их сущности или, например, оценивать формалистические литературные течения по каким-либо положительным исключениям, в них встречающимся, то путем такого чисто релятивистского подхода можно доказать все, что угодно, все можно сделать равно «прогрессивным и реакционным».

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

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

⁸ А. Тамарченко. Человек и история. «Вопросы литературы», 1962, № 8, стр. 196.

⁹ К. Ковальджи. Продолжая разговор... «Вопросы литературы», 1962, № 6, стр. 44.

так не богата чудовищными нелепостями, как область филологии и истории».¹⁰ Нет нужды много и всерьез заниматься опровержением всех этих нелепостей, иногда достаточно лишь указать на них.

Более важно внутреннее совершенствование литературоведческого исследования. Это диктуется не только нашими значительными недоработками, но и неоспоримым, хотя и недостаточно быстрым продвижением вперед. Недомогания нашего литературоведения теперь уже не те, что были прежде. Сейчас, если не брать во внимание крайних случайностей, уже невозможны проявления вульгарного социологизма или формализма в тех формах, как это было характерно для 20-х годов. Но от этого забота о разработке методов исследования не должна ослабевать. То, что было хорошо или терпимо вчера, становится ныне пройденной ступенью. Чувство неудовлетворенности достигнутым всегда остается нормальным состоянием деятеля науки. Вместе с новыми достижениями нарастают требования, уточняются представления об истине, недочетах и ошибках.

Надо сказать, что наше литературоведение пока развивается скорее экстенсивно, чем интенсивно. В поле обозрений входит все больше фактов, а обобщение накоплений запаздывает, ориентация в приобретенных богатствах затрудняется, теоретическое закрепление занимаемых позиций отстает. Ощущение зыбкости почвы не исчезает. Перевес научно-собирательской работы, преобладание эмпирического литературоведения, недостаточная забота о нарастании познавательного синтетического элемента, зерна абсолютной истины в наших исследованиях — все это вызывает справедливое чувство неудовлетворенности и у нас, литературоведов, и у наших читателей. Естественной становится потребность в более точных правилах вывода и в более точных определениях. В связи с этим все чаще предпринимаются попытки найти для литературоведения более прочную и более точную опору. Все больше начинают говорить о необходимости реформ в литературоведении. Это симптоматично. Нужда в этом есть. Поэтому в интересах как собственного развития марксистско-ленинского литературоведения, так и его последовательного, активного размежевания со всеми течениями современной буржуазной литературоведческой мысли нам следует больше, чем это пока наблюдается, проявлять заботы не только о применении руководящих методологических принципов, но и о совершенствовании и обогащении исследовательских методов литературной науки, ее методики, «техники». Одним словом, нам могло бы дать серьезный научный эффект устранение тех неточностей, оплошностей, ошибок, которые остаются менее заметными, наслаиваются, так сказать, на основополагающие принципы марксистского метода,

¹⁰ В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., Изд. АН СССР, М., т. IX, 1955, стр. 184.

приноравливаются невольно к самым лучшим, добрым побуждениям исследователя.

Несомненно, например, что уже одно преодоление беспорядочного состояния литературоведческой терминологии, субъективизма в понимании и применении научных терминов и категорий сделало бы наши исследования более точными и доказательными.

Необходима борьба с догмами и схемами, очищение словаря научных понятий от окаменевших, износившихся элементов. Но столь же необходимо и противодействие релятивизму. Конечно, каждая истина, каждое понятие, каждый научный термин или категория обладают не абсолютной, а относительной верностью, значение каждого из них обусловлено местом и временем. Но релятивность научных понятий допустима лишь в определенных пределах, не порывающих с основным семантическим значением слова, термина или выражения. Несоблюдение этого требования приводит к тому, что жаркие споры, как это обнаруживается порой с большим опозданием, нередко оказываются лишь спором о словах, а не о существе дела.

Спорят, например, о правдоподобии в искусстве. Одни полагают, что требование правдоподобности предписывает художнику роль пассивного фотографа действительности, и потому решительно изгоняют это слово из категорий реалистической эстетики. Война была бы справедливой, если бы не была напрасной: сведение искусства к репродукции данной конкретной реальности давно уже отвергнуто. Другие разумеют под правдоподобием свободное творческое следование художника формам реальной жизни, создание картин, соответствующих действительности в пределах возможного, вероятного. При таком понимании правдоподобие остается одним из условий художественного творчества. Столь же разноречиво и употребление термина «народность». Совершенно верно замечено, что «народностью у нас называют и фольклорность произведения, и доходчивость формы, и выражение национального характера, и выражение насущных чаяний народа, и уйму всяких других качеств».¹¹

В литературоведческий оборот все больше входят термины из других областей знания, что, конечно, и допустимо, и естественно. Беда только в том, что вследствие длительной безнадзорности этот процесс породил обильный слой метафорической терминологии, предустановленная неопределенность которой оказывается частым поводом для малоплодотворных дискуссий.¹²

¹¹ А. М а к а р о в. Разговор по поводу... Литературно-критические статьи. Изд. «Сов. писатель», М., 1959, стр. 243.

¹² См., например, в статье А. Морозова «Существенные недостатки справочного издания» справедливые указания на злоупотребление терминами, замаскированными из области живописи («Русская литература», 1962, № 4, стр. 239).

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

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

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

Уточнение терминологии все же только один частный, хотя и очень важный вопрос в ряду тех методологических вопросов, от правильного решения которых зависит успех дальнейшего развития литературоведения как науки. Ниже будут затронуты лишь некоторые из них, а именно: предмет и задачи науки о литературе на современном этапе ее развития и проблемы взаимодействия наук при изучении литературы; проблема внутренней дифференциации науки и разграничение жанров литературоведческих исследований; принцип научного историзма и соотношение исторических и теоретических исследований; разработка вопросов теории реализма и в особенности социалистического реализма.

2

Успешное решение методологических вопросов в значительной мере зависит от понимания предмета и задач науки о литературе в современных условиях.

Советскому литературоведению принадлежит важное место в научном руководстве культурным развитием общества. Обще-

ственная роль литературоведения вовсе не ограничивается, как у нас нередко считают, только научным обслуживанием современного литературного развития. Воспитание новых поколений художников слова на научно познанном опыте предшественников — важная задача литературоведения, но далеко не единственная и даже не самая главная.

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

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

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

Ответственные и широкие познавательные, идеологические, эстетические задачи советской науки о литературе определяют характер ее проблем и ее место в системе других наук. Она не может оставаться равнодушной к принижению и сужению своей роли в общественной жизни и в науке, с чем еще приходится встречаться.

Один из наших ученых, характеризуя невыгодное положение литературоведения по сравнению с преуспевающими точными науками, пишет: «...мы не должны уподобиться кроликам, которые замороженно смотрят стеклянными глазами на точные науки, ожидая, когда они нас проглотят». Предположение о хищных вожделениях точных наук — это, конечно, только полемический прием, которым автор воспользовался для усиления своего призыва к обществу «поддержать советскую филологию и литературоведение, больше предоставить ей места среди тех, кто иногда неправильно считает себя единственными представителями науки».¹³

С этим нельзя не согласиться. С ограниченным пониманием современного значения гуманитарных наук вообще, филологии в особенности, приходится встречаться и в академической среде. Общее собрание Академии наук СССР в октябре 1962 года осудило эту ненормальность как проявление невежества. Такая общественная поддержка нужна. Вместе с тем следует признать, что преодоление фактов недооценки литературной науки и некоторых ее внутренних недомоганий требует прежде всего повышения научной и пропагандистской активности самих же литературоведов, их инициативы в области новаторских поисков, в постановке и разработке таких вопросов, которые выводили бы нашу науку на более широкий общественный простор.

Ущерб общественному авторитету науки о литературе и искусстве наносят не только упрощенные представления о ней, но и те отзвуки формалистической методологии или идеалистической концепции «автономности» искусства, которые порой еще дают о себе знать в работах наших ученых. Старый, откровенный, так сказать, классический формализм демонстративно изгонял из пределов эстетики проблему идейного содержания, третируемого как «внелитературный материал». Теперь это может встречаться

¹³ К. Зелинский. Заметки о литературной науке. «Дружба народов». 1958, № 12, стр. 195.

у нас только как редкое исключение и собственно не составляет предмета особой борьбы. Но в работах отдельных авторов наблюдается стремление во что бы то ни стало удержаться в суждениях об искусстве исключительно на эстетической почве, начисто отграничить эстетические идеи от идей политических, социальных, философских, этических и т. д., как якобы затемняющих или извращающих художественную специфику. Это стремление вольно или невольно порождает своеобразный эстетский формализм, хотя бы и подновленный. Именно только в пылу чрезмерных спецификаторских увлечений можно сказать, что художнику «незначем „одадживать“ идеи у политэкономии и социологии, искусство способно рождать свои особые, отличные от теоретических, умозрительных, образные идеи, имеющие социально-политическое содержание».¹⁴ Здесь видно хорошее стремление защитить специфику искусства от вульгаризаторов и упрощителей, но в увлечении автор — хочет он этого или не хочет — объективно сближается с концепцией «автономности искусства». Идеейное содержание оказалось задушенным в объятиях ложно понятой эстетики. И в самом деле, как возможно рождение идей в области искусства без активного вхождения художника в непосредственную «внеэстетическую» жизнь общества? Искусство имеет дело не с какими-то своими особыми, только ему присущими идеями, а с теми же идеями, что и все человеческое общество, и в этом смысле оно «одадживает» (допустим вслед за автором эту лексическую вольность) свои идеи именно у общества, а значит и у политэкономии и социологии, если последним не придавать узкоспециального значения. Искусство выражает различные идеи в присущей ему образной форме, от этого, однако, они не перестают быть идеями политическими, социальными, философскими, этическими и т. д.

«Не впадаем ли мы в обратную крайность, ограничивая искусство исключительно областью эстетических идей, не приведет ли это к эстетскому отрицанию идейности искусства вообще?»¹⁵ Полагаем, что предчувствие С. Батраковой имеет достаточные основания, и на поставленный ею вопрос можно ответить утвердительно. В выражениях «идейное содержание» или «идейно-эстетическое содержание» автор усматривает признаки «параллельности рядов» и иллюстративизм и признает единственно допустимым только понятие «эстетическая идея», превращая его в универсальный ключ ко всем тайнам искусства. Разумеется, что в произведениях искусства все должно иметь поэтическое выражение, но не все это относится к области эстетических идей. Искусство не вмещается в сферу эстетического. Однако автор

¹⁴ С. Батракова. О природе идейности искусства. Изд. «Искусство», М., 1960, стр. 75.

¹⁵ Там же, стр. 28.

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

Подобного рода попытки беспредельной эстетизации искусства имеют достаточную давность. К ним, например, совершенно определенно высказал свое отношение еще такой глубочайший знаток специфики искусства, как Белинский. Он писал: «Что Шекспир — величайший творческий гений, поэт по преимуществу, в этом нет никакого сомнения; но те плохо понимают его, кто из-за его поэзии не видит богатого содержания, неистощимого рудника уроков и фактов для психолога, философа, историка, государственного человека и т. д. Шекспир все передает через поэзию, но передаваемое им далеко от того, чтобы принадлежать одной поэзии».¹⁶ Он же писал о ревнителях искусства, самоуспокоившихся одной только эстетической спецификой: «Хотят видеть в искусстве своего рода умственный Китай, резко отделенный точными границами от всего, что не искусство в строгом смысле слова. А между тем эти пограничные линии существуют больше предположительно, нежели действительно; по крайней мере их не укажешь пальцем, как на карте границы государства».¹⁷

Художественная литература осуществляет средствами искусства задачи человековедения и обществоведения, она живет, питается не одними «эстетическими», а всеми идеями своего времени, ее владения, ее «автономия» простираются на действительность во всем ее пространственном и историческом движении; она утверждает свою специфику не ограничением сферы действия кругом только эстетических явлений, а эстетическим освоением всех явлений социальной жизни. Соответственно и проблемы науки о литературе должны быть понимаемы широко, трактованы не только в эстетическом, но и в политическом, социальном, философском,

¹⁶ В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. X, 1956, стр. 309.

¹⁷ Там же, стр. 313.

нравственном аспектах. В наших исследованиях должны чаще происходить встречи и взаимодействия с другими общественными науками. И тут, если отнестись к делу серьезно, не обойтись без обращения к политэкономии, социологии, к которым с таким высокомерным пренебрежением относятся ныне ревнивые спецификаторы, совершенно незаконно претендующие на исключительные права в истолковании искусства.

Таким образом, идея взаимодействия с другими общественными науками глубоко заложена в самом объекте литературоведения. Уместно заметить, что в истории нашей науки идея эта была неоднократно скомпрометирована грубой ее вульгаризацией. Это порождало влечение к формализму, узость и робость в трактовке задач литературоведения, связанных с историей общественной мысли, недооценку значения проблемы взаимодействия литературоведения с другими науками. И, конечно, настало время восстановить эту важную проблему в полных правах и в свободных от искажения формах.

Единство, содружество наук, кооперирование научных сил предполагает как совместное, комплексное исследование проблем, так и дифференциацию, целесообразное и объективно мотивированное размежевание задач, сфер действия во избежание ненужного дублирования. Следовательно, для науки о литературе, как и для любой другой специальной науки, первостепенно важное значение имеет углубление и совершенствование представлений о своем предмете, методах, задачах, специфических внутренних законах развития исследуемых явлений, но это должно служить не обособлению, изоляции, а более правильному определению ее места в системе наук и тех пограничных стыков, где необходимо непосредственное тесное сотрудничество.

В исследовании закономерностей литературно-художественного развития литературоведение прежде всего соприкасается с философией, социологией, исторической наукой, психологией. Только в сотрудничестве с философией, еще точнее — с эстетикой, оно в состоянии познать сложную природу художественного мышления как особой идеологической формы освоения действительности; в содружестве с социологией и исторической наукой литературоведение более полно овладевает своей обществоведческой ролью; в союзе с психологией — социальной и индивидуальной — оно полнее постигает характер человека, весь тот сложный внутренний мир личности, который запечатлен в творениях художников слова.

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

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

Отсутствие планомерного, организованного сотрудничества между гуманитарными институтами порой причиняло явный ущерб научным трудам. Напомним такой факт, уже осужденный нашей научной общественностью,¹⁸ как искаженное освещение раннего этапа развития советской литературы в IX томе «Всемирной истории», подготовленной академическими институтами.

Думается также, что, например, происходившая в последние годы борьба против формулы «реализм — антиреализм» осуществлялась в литературоведении не вполне удачно прежде всего потому, что философы не приняли активного участия в этих спорах. Действительно, необходимая критика этой догматической формулы, как грубого аналога борьбы между материализмом и идеализмом в истории философии, велась так, что посеяла тень недоверия вообще к проблемам связи реализма с материализмом. При безучастном отношении советских философов к этим литературоведческим спорам совершалось непростительное умаление принципов нашей научной методологии, подрывалась сама идея соотнесения реалистической эстетики с материалистической теорией познания.

Справедливо отстаивая специфику истории искусства, возражая против отождествления ее с историей философии, не следует все же забывать, что реализм в основной тенденции своего исторического развития связан с материалистическим мировоззрением, соотносится прежде всего с ним, а не с идеализмом. Именно эта глубокая историческая и гносеологическая соотносительность художественного реализма с философским материализмом, реалистической эстетики с материалистическим мировоззрением обосновывает правомерность применения ленинской теории отражения как в философии, так и в искусстве. Другое дело, конечно, что соотносительность реализма и материализма проявляется весьма сложно и противоречиво и что поэтому она не должна трактоваться прямолинейно.

Все еще наблюдается в нашем литературоведении и скептическое отношение к изучению литературы в социологическом аспекте. Этот аспект отпугивает многих воспоминаниями о прошлых вульгарно-социологических ошибках, характерных для ран-

¹⁸ Методологические проблемы науки. Материалы заседания Президиума Академии наук СССР, стр. 150.

него периода овладения азбукой марксизма. Синтетический характер художественной литературы, отображающей действительность во всем многообразии форм, открывает возможность для ее исследования в разных планах. Но искусство прежде всего явление социальное. А между тем по проблеме социологии литературы в течение длительного времени не появляется научных работ. Это свидетельствует о падении престижа социологического принципа в нашем литературоведении!.

Наряду с проблемой взаимодействия внутри общественных наук пробивает себе дорогу и идея необходимости контактов наук общественных с естественными. Теперь уже не кажется неожиданной мысль о возможности непосредственной встречи, например, эстетики с учением о физиологии высшей нервной деятельности, поэтики или лингвистики с математикой. Филологи все чаще начинают спорить о возможности обработки литературоведческого материала электронно-вычислительными машинами в таких, например, трудоемких областях, как текстология и библиография, о необходимости непосредственных контактов с некоторыми новейшими открытиями естествознания при разработке проблем эстетики и т. д. Конечно, все это совершенно новые и очень сложные вопросы. Поспешность и односторонность здесь ничего не могут дать, кроме вульгаризации и компрометации важной идеи. Необходима большая предварительная работа и прежде всего подготовка литературоведов, компетентных в соответствующих областях точных наук. По-видимому, однако, незрело время предпринимать конкретные и планомерные поиски в этом направлении.

Историки упрекают математиков в том, что они «до сих пор не заинтересовались „математизацией“ истории».¹⁹ Было бы еще более уместно адресовать этот упрек самим представителям исторической науки и литературоведам, занявшим в данном вопросе выжидательную позицию.

Попытки мотивировать такую позицию спецификой науки о литературе представляются нам совершенно неосновательными. Каждая наука изучает свой особый предмет, каждая имеет свою специфику, и в этом отношении литературная наука не составляет резкого исключения. Современное сближение наук не отменяет и не игнорирует специфики каждой из них в отдельности, но, очевидно, требует серьезных уточнений во взгляде на специфику, более гибкого и свободного ее толкования. Внимание к специфике не должно подавлять интереса к проблеме связи и единства наук.

Серьезно отнестись к делу мешает не только отрицательная или скептическая точка зрения. Еще более вредна другая край-

¹⁹ Акад. С. Сказкин, проф. М. Берг, проф. В. Лавровский. История и современность. «Известия», 1962, № 222, 18 сентября.

ность — прожектерское вольнодумство, торопливые призывы «сопоставить с физикой»,²⁰ иллюзорная уверенность в том, что тайна художественного творчества будет разгадана, как только мы постигнем учение Павлова о физиологии высшей нервной деятельности.²¹ Не вполне избежал этой крайности и состоявшийся в феврале 1963 года в Ленинградском отделении союза писателей симпозиум по комплексному изучению художественного творчества.²² Как первый опыт в этом роде, симпозиум сыграл свою роль. Однако принцип комплексности в работе симпозиума понес заметный ущерб. В важном и своевременном начинании социальные, мировоззренческие, методологические проблемы эстетики не заняли места, которого они заслуживают.

Допустим, что и в торопливо высказываемых пожеланиях о контактах литературоведения с естественными науками есть свой рациональный элемент: они побуждают к спорам по вопросам, полным новизны и неопределенности. Однако вот что обращает на себя внимание во всех чрезмерно претенциозных апелляциях к математике, физике или физиологии. Приглашая точные науки в недра эстетики и литературоведения, авторы нередко исходят из предпосылки, что сама в себе наука о литературе не имеет прочной опоры, собственной внутренней основы для точного научного решения своих проблем. Но такое предположение — явное заблуждение, оно не нуждается даже в опровержении. Литературоведение, по верному определению А. В. Луначарского, «само служит необычайно тонким орудием познания общества».²³

Поощряя вполне современное стремление сделать литературоведческую науку более точной, менее зависимой от капризов личности исследователя, мы все же не должны забывать, что математические критерии в идеологических областях знания имеют ограниченную сферу применения, играют подсобную роль в определении меры научности. Суть дела заключается не в заимствованиях, а в том, чтобы совершенствовать весь логический аппарат самой литературной науки, разрабатывать ее собственные критерии научной точности, создавать ее собственные методологические и методические предпосылки для наилучшего функционирования литературоведческой мысли. Следует прежде всего обратить внимание на необходимость использования тех неограниченных возможностей совершенствования исследовательских принципов, методики, «техники», которые заключены в самой литературоведческой науке.

²⁰ В. Турбин. Товарищ время и товарищ искусство. Изд. «Искусство», М., 1961, стр. 23.

²¹ Л. Гумилевский. Заметки писателя. (К павловскому учению о слове). «Вопросы литературы», 1958, № 6.

²² Симпозиум по комплексному изучению художественного творчества. (Тезисы и аннотации). Л., 1963, 35 стр.

²³ А. В. Луначарский. Метод диалектического материализма в истории литературы. «Вопросы литературы», 1960, № 7, стр. 91.

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

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

Как и все другие науки, наука о литературе все более усложняется. Пространство ее исторических владений расширяется. Ее задачи растут по объему и по сложности, по фронту и по хронологической глубине. В этих условиях дифференциация проблематики — выделение различных аспектов, а соответственно и способов, жанров и типов исследования — становится все более необходимой предпосылкой новых теоретических обобщений, более совершенного синтеза.

Между тем современное значение внутренней дифференциации науки о литературе нами еще далеко не вполне осознано, и наши поиски в решении этого вопроса, как правило, пока не отличаются достаточной инициативой, новизной, четкостью методологического подхода. Утвержденное традицией деление исследований на текстологические, исторические, теоретические, устойчивая «хронологическая» специализация по этапам исторического развития литературы — все это сохраняет свое значение, но этого недостаточно. Разрабатывается у нас и конкретная проблематика исследований, хотя и не всегда успешно. Она нередко оказывалась несостоятельной, так как внушалась преходящими обстоятельствами и дилетантскими указаниями, не вытекала из основных общественных задач самой науки. По этой причине литературоведы перебежали от проблемы к проблеме, гипертрофировали на какое-то недолгое время значение одной темы в ущерб всем остальным, порождая своеобразные «геологические» наслоения в историографии нашей науки. Так наша теоретическая литературоведческая мысль подспволью прочертила несколько любопытных, но не плодотворных зигзагов. Был зигзаг нигилистический относительно сравнительного изучения литератур, был зигзаг абстрактно-схоластический в связи с учением о базисе и надстройке, был даже зигзаг эстет-

ско-субъективистский, выразившийся в трактовке типического как исключительного. Были еще и другие зигзаги.

Они уводили литературоведов в сторону от их основного дела, и их собственное хозяйство оказалось в беспорядочном состоянии. Наука о литературе в настоящее время выглядит аморфно, «беструктурно»; не вполне ясно не только соотношение, «гармония» ее составных частей, но и ее общее строение, ее «анатомия». Она представляет собою как бы конгломерат дисциплин, разграничение которых пока определяется не на основании каких-либо строгих научных принципов, а в меру субъективных возможностей и представлений того или иного исследователя. Поэтому членение вопросов, подлежащих изучению, не порывающее с пониманием их единства, является одним из необходимых условий дальнейшего самоутверждения литературоведения как науки. В частности, как нам представляется, следует больше уделять внимания развитию той проблемной специализации, которая выражается в выделении особых дисциплин внутри литературоведения. В этом плане обычно идут суждения о поэтике, хотя очертания ее в истолковании литературоведов пока лишены определенности. Можно было бы обосновывать право на относительную самостоятельность для методологии и логики литературоведческих исследований. То или другое решение вопроса — дело коллективной мысли. Несомненна лишь необходимость поисков решения.

Новейшие труды академика В. В. Виноградова,²⁴ в которых разрабатываются проблемы, возникающие на стыке лингвистики и литературоведения, являются, на наш взгляд, весьма перспективными в том именно смысле, что в них ярче выражается назревшее стремление к внутренней дифференциации филологических наук, к объективно мотивированному расчленению сложных единств ради их более глубокого научного освоения.

Развивая свое учение о понятиях, обозначенных в заглавии книги «Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика», как о самостоятельных филологических дисциплинах, автор определяет предмет, объем и внутреннее содержание каждой из них, устанавливает их взаимоотношения. Соответственно комплексу научных исследований, подлежащих ведению каждой отдельной дисциплины, В. В. Виноградов разрабатывает исходные научные принципы и методику анализа, впервые вводимые автором в научный оборот, а также сложный и тонкий терминологический аппарат. Во всем этом проявилась заинтересованность академика В. В. Виноградова в том, чтобы придать филологическим иссле-

²⁴ См. книги В. В. Виноградова: «О языке художественной литературы» (Гослитиздат, М., 1959), «Проблема авторства и теория стилей» (Гослитиздат, М., 1961), «Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика» (Изд. АН СССР, М., 1963), «Сюжет и стиль» (Изд. АН СССР, М., 1963).

дованиям характер точного знания.²⁵ Излишне доказывать, насколько это своевременно и важно, в частности для литературоведения, которое все еще не преодолело равнодушия к проблемам логики научного исследования, страдает дилетантизмом, избыточной «словесностью», склонностью к «беллетризации» научных определений.

В связи с проблемой внутренней дифференциации науки важное значение приобретает вопрос о жанрах и типах литературоведческих исследований. Известно, что подлинно необходимой научной работой, строго говоря, может быть названа только такая, которая построена с точным учетом уже сделанного по данной теме, которая не повторяет сделанного, а дополняет его новыми открытиями, отвергает или уточняет то, что у предшественников было ошибочным, развивает то, что было ими только намечено, но не развернуто. Но систематическим подведением итогов в избранной теме мы занимаемся недостаточно. Очень часто монографии разных авторов об одном и том же писателе представляют результат параллельных литературоведческих чтений одних и тех же источников и потому очень сходны между собой, отличаются лишь некоторыми вариациями, не подвигающими дело изучения вперед. Работы в области одинаковых или близких тем слабо координированы одна с другой. Учет работы предшественников в позднейших исследованиях страдает неполнотой и носит с точки зрения научной случайный характер. В подходе к предшественникам все еще заметны элементы субъективизма. Не составило бы труда показать, что во многих работах кооперирование и размежевание имен, ссылки на авторов в положительном или отрицательном смысле обусловлены явно не научными соображениями, а личными пристрастиями.

Недооценка важности научной преемственности в литературоведческих исследованиях проявляется и в том, что обычно вспоминаются только работы последнего времени, хотя бы они и не отличались самостоятельностью. Вне поля зрения остается масса серьезных работ. Замалчивание или же просто незнание работ предшественников делает возможным многократно объявлять в качестве новых открытий такие истины, которые давно уже были высказаны другими.

Неизбежным следствием отсутствия надлежащей заботы о выработке более точных критериев научной оценки является жанровая, проблемная, тематическая аморфность многих литературоведческих работ. В них наблюдается стремление сказать все, что только можно, обозреть множество вопросов. И по всем этим вопросам говорится не только то, что дополняет прежние научные представления, но и повторяется уже многократно высказанное.

²⁵ Именно на эту тенденцию новейших работ В. В. Виноградова обратил особое внимание академик Н. И. Конрад в своей статье «О работах академика В. В. Виноградова» («Русская литература», 1964, № 4, стр. 229).

Многопроблемность, многотемность (без внутренней логической связи), стремление к широте захвата просто ради «композиционной» полноты порождают плоский синкретизм. Поэтому (хотя, конечно, и не только поэтому), на наш взгляд, количество и объемы литературоведческих работ и количество содержащихся в них научных открытий находятся в заметной диспропорции. Наши работы несомненно много бы выиграли в научном отношении, если бы они более строго осуществляли идею проблемности, «монографичности», освобождаясь от хрестоматийной обзорности, балласта повторений и механической многотемности.

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

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

Все это лишний раз убеждает в том, что без надлежащего понимания специальных методологических и методических задач и исследовательских принципов науки о литературе мы не сумеем успешно идти вперед. Усложнение и обновление проблематики, расширение фактической, историографической базы исследований требуют постоянного возвращения к вопросу о том, каков должен быть научный подход к этим проблемам и новым материалам.

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

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

В последние годы появляется все больше работ по эстетике и теории литературы, свидетельствующих о начавшемся преодолении отставания теоретической литературоведческой мысли. Здоровый и сильный интерес к теории, обозначившийся в литературоведении, надо всемерно поддерживать и развивать. Вместе с тем неоднократно и справедливо отмечалось, что многие современные теоретические работы страдают схематизмом, умозритель-

ностью логических построений, отдаленностью от конкретной истории литературы.

При обсуждении проблемы построения теории литературы высказывались опасения, не приведет ли попытка дать теоретические проблемы в историческом освещении к подмене теории историей. Нам представляются такие опасения напрасными. Пока работам наших теоретиков, к сожалению, не угрожает опасность такого рода. Говорим — к сожалению, потому что подавляющая масса современных работ теоретического характера болеет худосочием от ограниченности фактического историко-литературного материала и от его бессистемности и случайности. Все еще заметное отставание в разработке литературной теории выражается не просто в малочисленности посвященных ей тем (в заглавии книг и статей такие темы встречаются довольно часто), а в том, что нередко ответственные заглавия — «Закономерности...», «Проблемы...», «Вопросы теории...» и т. д. — оказываются неоправданной претензией именно вследствие пренебрежительного отношения авторов к конкретным фактам. С другой стороны, многим историко-литературным работам присущи эмпирическая описательность, фактографичность, дробность. Иными словами, существенные недостатки теоретических и исторических литературоведческих исследований в значительной мере обусловлены их разобщенностью.

В связи с таким положением было бы более целесообразным развивать теорию литературы не только и, может быть, не столько путем обособления ее в специальную тематическую рубрику, к чему обнаруживается все большая склонность, сколько усилением теоретической мысли во всех работах, повышением теоретического уровня по всему фронту литературоведческих исследований. Необходимы специальные работы и по теории литературы, и по истории литературы. Для их раздельного, самостоятельного существования есть достаточные основания как объективные, так и субъективные, выражающиеся в особенностях личного опыта и индивидуальных склонностей исследователей. Но всего лучше, если теоретики будут стоять ближе к истории, а историки литературы — ближе к теории, если теория и история будут чаще выступать в единстве без разграничения зон действия, взаимно обогащая друг друга в одних и тех же трудах. Именно всего важнее сейчас теория, понимаемая не как обособленный тип литературоведческих исследований, а как органическая качественная особенность всех наших исследований.

Уместно напомнить указание В. И. Ленина о том, что теоретическая работа должна быть направлена на «конкретное изучение», должна быть основана «на детальном и подробном изучении русской истории и действительности».²⁶ Но и в том случае, если

²⁶ В. И. Ленин, Сочинения, т. 1, стр. 278.

предполагается создание собственно теоретических трудов, т. и они только тогда оправдают свое назначение, когда их методологическое превосходство будет соответственно поддержано превосходством конкретной аргументации, когда теория выступит в тесном союзе с историей.

4

Советское литературоведение достигло больших и принципиальных результатов в исследовании исторических закономерностей развития литературы на всех этапах ее существования — от древности и до наших дней. Бесспорны и значительны заслуги наших литературоведов в раскрытии глубоких закономерных связей художественной литературы, критики, публицистики с судьбами народных масс, историей освободительного движения и развитием общественной мысли. В изучении наследия Пушкина и Гоголя, деятелей декабристского движения и революционной демократии, Тургенева и Толстого, Чехова и Горького, Маяковского и других писателей, на всем широком фронте конкретных историко-литературных исследований плодотворно сказался принцип научного историзма. Это можно было бы проследить и в научных биографиях многих советских литературоведов старшего поколения, которые начинали свою деятельность в духе традиций вульгарного социологизма или формализма и затем стали видными представителями марксистской литературоведческой мысли.

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

И если у нас, например, уже выработалось достаточно критическое отношение к проявлениям вульгарно-социологического и формалистического подходов, то этого пока нельзя сказать относительно ошибочных методологических тенденций иного рода, с которыми приходится встречаться в наших литературоведческих исследованиях. Эти отступления от историзма, отмеченные особыми признаками, пока не имеют своего конкретного наименования, их опасность еще не вполне осознана и не сформулирована, что, конечно, не мешает, а скорее способствует их существованию.

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

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

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

Но всякое высокое понятие, когда оно используется преднамеренно тенденциозно или без надлежащего понимания, может служить ложным целям. Так обстоит дело и с принципом народности. Сам народ не остается неизменной категорией во времени. При этом в одно и то же время представители разных социальных и идеологических течений вкладывают в понятие «народ» и «народность» свое особое содержание. В истории русской общественной мысли и литературы народность в трактовке славянофилов, а позднее — реакционных народников, идеализировавших отсталые, патриархальные черты народного быта, приобретала антидемократический смысл.

Но в нашем литературоведении многосложное, подвижное понятие народности очень часто приобретает неизменно однокачественное содержание, превращается в пустую абстракцию, в стереотипное клеймо, накладываемое на явления разного характера и значения. Одним словом, этим понятием пользуются всякий раз, когда исследователь не умеет или не желает находить других, более конкретных, более верных и более уместных определений для характеристики достоинств писателя или его произведения.

Мысль о том, что народность только в своей основной социально-исторической тенденции становится эстетической категорией высокого положительного значения, что в частных и отдельных конкретных проявлениях и переплетениях народность порой требует эпитетов «примитивная», «консервативная» и т. д., — эта мысль нередко предается забвению, и все, что идет «снизу», признается без всяких рефлексий за хорошее, не требующее дальнейших квалификаций.

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

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

Не станем, однако, прибегать к легкой возможности использования примеров из работ, в которых большое слово «народность» употребляется с безответственной расточительностью в качестве бессодержательной похвалы. Лучше сошлемся на случаи менее очевидные, прокрадывающиеся в работы мастеров тонкого литературоведческого анализа. Имеем в виду книгу Г. А. Гуковского «Пушкин и проблемы реалистического стиля», которая заслуженно получила высокую оценку. Исследователь полагает, что у Пушкина «носителем народной стихии мысли, стиля, творчества, а стало быть и сознания вообще, оказывается современный народ, так называемый „простолюдин“»²⁷ и что народность и фольклор, воспринятые поэтом в реальных картинах деревенской современности, имели для Пушкина «значение норм и критерия и по отношению к культуре и морали русской дворянской интеллигенции».²⁸

Нельзя признать эти выводы вполне согласными с исторической истиной. Народность Пушкина приобрела в этом истолковании такой характер и такую степень завершенности, какие исторически стали возможны не ранее 60-х годов и проявились, например, в поэзии Некрасова. Что же касается Пушкина, то едва ли можно оспаривать идущую еще от Белинского мысль о том, что народность его творчества заключалась прежде всего

²⁷ Г. А. Гуковский. Пушкин и проблемы реалистического стиля. Гослитиздат, М., 1957, стр. 161.

²⁸ Там же, стр. 166.

в верном воспроизведении русского народного характера, олицетворенного в лучших представителях дворянской интеллигенции. Народные черты Пушкин показал не столько в их непосредственном выражении, сколько в моменте их высшего для своего времени духовного развития. Пушкин, так сказать, не простолюдином измерял дворянского интеллигента, а в последнем чутко улавливал и предугадывал будущность спящих, потенциальных возможностей простолюдина.

И объясняется это не просто тем, что Пушкин в своем движении к народу «не дотянул» или чего-то не постиг непосредственно в духовном мире «простолюдина». Бедный деревенский «простолюдин», от которого, по мнению исследователя, Пушкин абстрагировал свои нормы и критерии для измерения культуры и морали эпохи, находился еще на таком уровне своего социально-исторического, культурного и духовного развития, что мог дать лишь частичный материал для выработки и идейно-нравственных, и художественных концепций поэта. Для «норм и критериев» Пушкина было слишком мало того, что шло «снизу». Они выработывались на основе всех лучших культурных завоеваний, шедших «сверху». И вообще, как свидетельствует вся история русской литературы, да и не только русской, осознанные народные нормы и критерии художественного мышления выработывались с помощью народа и в интересах народа, но не только самим народом, а при решающей роли образованных представителей общества, внесивших сознание в народ.

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

В «Анти-Дюринге» Энгельс дает критику того «старого излюбленного идеологического метода, называемого также априорным, согласно которому свойства какого-либо предмета познаются не путем обнаружения их в самом предмете, а путем логического выведения их из понятия предмета. Сперва из предмета делают себе понятие предмета; затем переворачивают все вверх ногами и превращают отражение предмета, его понятие в мерку для самого предмета. Теперь уже не понятие должно сообразоваться с предметом, а предмет должен сообразоваться с понятием».²⁹

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

²⁹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 20, стр. 97; см. также стр. 630.

Если вульгарный демократизм прицепляется к идее народности, то метод чистого идеологизма может прицепиться к любому априорно сконструированному понятию и превратить это понятие в меру вещей. Например. Исследователь ставит себе целью разоблачить буржуазную легенду о том, что Радищев как революционер был одинок. Эта легенда имеет целью представить первого великого русского революционера в качестве мыслителя, взгляды которого не имели корней в русской действительности XVIII века. Для опровержения этой легенды исследователь заранее выдвигает тезис о том, что Радищев был не единственным революционером своего времени, он имел своих единомышленников.

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

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

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

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

В работах, исследующих литературу нашего времени, отступления от принципа историзма особенно часто дают о себе знать в опытах сравнительного изучения русской классической и советской литературы, методов критического и социалистического реал-

лизма. Нарушение элементарных логических требований конкретного сопоставительного анализа, можно сказать, стало привычным явлением. Вот, например, одно частное, но типичное в своем роде суждение: «Опыт Горького помог молодому Фадееву смело взяться за проблему, обойденную Толстым и односторонне поставленную писателями-демократами (Решетниковым, Оммулевским, Куприным), изображавшими лишь несознательный протест, бунт, бедствия народа, — проблему превращения несознательного участника событий в сознательного революционного борца».³⁰

Погрешность этой формулировки против историзма порождена все тем же чисто идеологическим подходом. Представление об опыте Горького и Фадеева в области художественного решения проблемы революционного перевоспитания народной массы прилагается к писателям второй половины XIX века и констатируется, что последние «обошли» или «односторонне поставили» эту проблему. Забыто только одно: время народной революции, выдвинувшей эту проблему, наступило только в XX веке. Игнорирование различий в объективных возможностях двух эпох приводит к тому, что исторически обусловленная ограниченность писателей XIX века трактуется как их субъективная ограниченность.

Достаточно хорошо известно, что социалистический реализм, по сравнению с реализмом критическим, представляет собой новый, более высокий этап в истории развития литературы. Известно и то, что советская литература, выражающая более высокий исторический этап художественного развития, пока еще не превосходит русскую классическую литературу своими художественными достижениями. А между тем, зная это, мы в конкретных исследованиях, сравнивающих советскую литературу с предшествующей, слишком часто превращаем превосходство нашей эпохи в художественное превосходство нашей литературы, смешивая два понятия: исторический этап и уровень художественного развития на этом этапе. Эти два различия (различие в уровнях разных исторических эпох и различие в уровнях развития литературы в каждую отдельно взятую эпоху) не должны быть забываемы. В противном случае мы не избежим серьезных недоразумений.

Уровень исторического развития литературы в эпоху Шекспира был несравненно ниже уровня современного, но Шекспир остается непревзойденным драматургом. И в дальнейшем каждое новое поколение будет стоять выше предшествующих в художественном развитии потому, что последнее — всегда итог всех предыдущих завоеваний, но это не значит, что будущие писатели должны быть обязательно как художники выше своих предшест-

³⁰ Социалистический реализм и классическое наследие (проблема характера). Гослитиздат, М., 1960, стр. 75.

вснников. «Гордиться прогрессом времени не всегда значит хвалиться собственными заслугами, и быть дальше своих предшественников не всегда значит быть выше, лучше и достойнее их».³¹

Все это, казалось бы, настолько понятно, что даже неудобно занимать этим время. Но приходится идти на риск, не боясь показаться банальным, чтобы оправдать смысл обращения к следующей цитате: «Известно, что и в литературе критического реализма нашел свое художественное воплощение положительный герой эпохи, отразились ведущие вперед силы исторического развития. И все же писателями прошлого еще не были найдены реальные пути для коренной перестройки общества. Лишь литература социалистического реализма знает реальные пути к осуществлению идеала в действительности».³²

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

Далее. Если учитывать уровень социально-экономического развития, состояние освободительного народного движения и степень развития освободительной мысли, то едва ли можно согласиться с утверждением, что лишь немногие писатели прошлого понимали значение освободительной миссии трудящихся. В границах возможностей своего времени писатели XIX века успешно справлялись с этой задачей. Более того, собственно писателям и критикам и принадлежала тогда честь быть лучшими выразителями чаяний народных.

Что же касается встречающейся в том же труде ссылки на неспособность старой литературы понять роль рабочего класса, художественно воспроизвести его биографию, то это утверждение лишь увенчивает антиисторичность формулировок, так как

³¹ В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. X, стр. 185.

³² История русской советской литературы в трех томах, т. II. Изд. АН СССР, М., 1960, стр. 24.

предъявляет к старой литературе требование, выдвинутое историей лишь в более позднее время.

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

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

И, конечно, совсем иной вопрос — вопрос о характере основных проблем в нашу эпоху. Эти проблемы выше, сложнее тех, которые волновали XIX век; выше настолько же, насколько социалистическое общество выше общества буржуазно-дворянского. В связи с этим и наша советская литература по своему социальному типу, по своим историческим задачам, по своему месту в художественном развитии человечества составляет новый, более высокий этап в истории литературного развития. Говоря образно, наша эпоха более гениальна. Трактовать более позднюю и исторически более высокую стадию в истории общества как в то же время и более высокий уровень собственно литературного развития — это значит смешивать разные понятия. Другими словами, советская литература превосходит классическую литературу по историческому качеству, продиктованному социалистической эпохой, а не по степени собственного своего развития. Превосходство последнего рода — цель, к которой стремится советская литература.

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

Вообще в суждениях о своеобразии советской литературы, о сущности метода социалистического реализма был бы более уместен, более убедителен спокойный деловой тон, а не тот возвышенно-патетический, который вошел в привычку. Бесконечно

повторяются восторженные и бесконтрольные фразы о том, что советская литература «отражает все богатство жизни, всю сложность и разнообразие характеров», что она «изображает личность во всем богатстве ее индивидуального мира», что тенденция советского художника «совпадает... с тенденцией исторического развития» и что тут никакого расхождения «нет и не может быть» и т. д. и т. п. Ведь если дело обстоит действительно так, если советская литература достигла высшего предела своих возможностей, то — чего еще желать после этой гармонии, к чему стремиться? Никакого свободного пространства для дальнейшего развития не остается.

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

Многokrратно повторяется с теми или иными вариантами формула: «Советские художники исходят из общих политических и философских принципов, борются за единый коммунистический идеал, что не исключает, однако, творческих споров, отражающих специфику индивидуального художественного видения мира». Не разве различие между советскими художниками ограничивается только «спецификой индивидуального художнического видения»? Разве только одно это может служить предметом спора? Да и что же в конце концов означает собою это «индивидуальное видение», на которое все чаще начинают уповать некоторые наши эстетики, критики и литературоведы как на единственный признак, отличающий советских писателей друг от друга? Если под этим подразумевается просто индивидуальная складка дарования творческой личности, как это следует из приведенной цитаты, то в таком случае ведь спора-то никакого не может быть. Совершенно очевидно, что «индивидуальное видение» включает, помимо изначальных природных предпосылок дарования, также и «благоприобретенные» свойства.

Коммунистический идеал — понятие сложное, многостороннее, постоянно развивающееся. Личности, объединяемые этим идеалом, находятся (и не могут не находиться) в большей или меньшей близости к нему, овладевают им в большей или меньшей степени, проявляют большую или меньшую убежденность, преданность в служении ему, одним словом, отличаются разной глубиной социалистической идейности. Все это самым решительным образом влияет на «индивидуальное видение». Объективные возможности, открываемые методом социалистического реализма художествен-

нзму творчеству, реализуются разными писателями в разной мере не только в силу различной одаренности и профессионального мастерства, но и в силу различной идейно-нравственной подготовленности и готовности к служению идеалу.

Злоупотребление абстракцией «идейная общность», нивелировка идейно-нравственных убеждений советских писателей, типологизация их по самым общим признакам («все смотрят на историю с одних и тех же позиций», «всех объединяет общий подход к простому человеку»), сведение индивидуальных различий только к особенностям таланта и профессиональным навыкам — все это является одной из серьезных помех в изучении действительного, живого конкретного единства и конкретного многообразия нашей литературы.

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

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

Узкопрагматические, просветительские писания, искусственно приспособляющие факты к «злобе дня», оказываются бесполезными или даже вредными, так как они пытаются служить высшим интересам современности негодными средствами. В. И. Ленин говорил, что марксистское учение всесильно потому, что оно верно. Идеологическая деятельность действительна по-настоящему только тогда, когда она выступает в тесном союзе с научностью. Нерасторжимое единство научной и идеологической сторон является принципом марксистской общественной науки.

5

Центральное место в марксистской литературной науке принадлежит проблемам теории и истории социалистического реализма. Достижения исследований в этой области очевидны. Наша

литературоведческая мысль все более осознает — и в этом заключается один из признаков ее роста, — что нельзя канонизировать художественный метод и формы его творческого выражения на основании отдельных — хотя бы и выдающихся — имен или произведений, ибо как бы ни был велик художник, с какой бы степенью верности ни выражал он черты избранного им литературного направления, мы поступаем правильно, когда предполагаем, что данное направление, если оно является прогрессивным, не может исчерпать себя в творчестве одного или нескольких лиц и что, следовательно, возможны дальнейшие творческие открытия.

В противном случае (и это не логическое предположение о возможных следствиях, а факт, весьма ощутимый в недалеком прошлом и не вполне еще преодоленный) само представление о социалистическом реализме станет узкодогматическим, не способным вместить ни того, что уже есть теперь, ни тем более, что ожидается. Правильной, жизненно важной может считаться только такая теория, которая, не застревая в частности, в объективном анализе и обобщении реальных фактов открывает ведущие тенденции, закономерности дальнейшего развития, освещает перспективы движения вперед.

Персональные, тематические, формальные регламентации, категорическое отрицание допустимости условных форм, в той или иной степени деформирующих образ, имели своим следствием уподобление социалистического реализма то своеобразному классицизму, то натурализму. И хорошо, что узкодогматическое, отпугивающее определение принципов реалистического творчества, имевшее довольно широкое распространение лет десять назад, уходит в прошлое. Хотя с явлениями такого рода еще приходится встречаться и борьба с ними не должна приостанавливаться, все же теперь вырабатывается более широкий, более свободный взгляд на проблему, открывается простор для более плодотворных теоретических исканий, суждений, построений и концепций.

Но одно дело — затверженный круг устаревших понятий, догмы, каноны, тормозящие научное творчество, и совсем другое — качественная определенность понятий, логических категорий, руководящих принципов, без которых никакая теория невозможна.

Между тем замечается, что некоторые литературоведы под видом ниспровержения узкого догматического взгляда настолько увлекаются расширением «зоны» социалистического реализма, что последний утрачивает свою качественную определенность: его эстетические границы расширяются до беспредельности, оказываются чересчур зыбкими, расплывчатыми, эфемерными и, так сказать, бесследно исчезающими в пространстве; пересозданию отдается предпочтение перед воссозданием реальных предметных

форм жизни, условные художественные формы (гипербола, гротеск, алогизмы и пр.) признаются как нечто безусловно необходимое или даже заслуживающее преимущественного внимания. При таком подходе характерные признаки реалистической формы искусства размыкаются, смешиваются с признаками модернистского искусства; реализм и модернизм уравниваются в формальном отношении, границы между ними стираются.

Если мы признаем ошибочным отождествление сущности метода социалистического реализма с творчеством ограниченного круга писателей, то, с другой стороны, было бы столь же ошибочным впасть в другую крайность, растворять представление о методе в эмпирической совокупности всех связанных с ним творческих индивидуальностей, признав равную «репрезентативность» каждой из них, чего фактически не бывает. Опасность здесь заключается в том, что в этом случае мы будем вынуждены или игнорировать конкретные факты несоответствия между творчеством и методом, или же растягивать, упрощать самое представление о методе, чтобы сделать его для всех приемлемым, чтобы подвести под него всех. Истинный выход из этого теоретического и практического затруднения заключается, на наш взгляд, в том, чтобы постоянно иметь в виду ведущие тенденции метода и только в свете их, а не по каким-либо частностям судить о соотношении между творчеством писателя и направлением или методом.

Это особенно важно учитывать как при изучении становления социалистического реализма в ранней советской литературе, так и при решении сложного вопроса о соотношениях между методом социалистического реализма и творчеством тех зарубежных писателей, которые в той или иной степени, в том или ином отношении сближаются с социалистическим реализмом, но еще не вполне освободились от своих прежних устарелых художественных традиций. Наше отношение к таким писателям, очевидно, должно выражаться в том, чтобы облегчить их движение к более тесному сближению с методом социалистического реализма, а не в том, чтобы сблизить с ними метод путем его упрощения, понижения уровня его идейно-эстетических и теоретических требований.

Суждения о необходимости «популяризации» метода социалистического реализма за счет снижения уровня его идейно-эстетических и теоретических требований не являются редкостью. Вот одно из них, примечательное своей откровенностью: «... наш творческий метод предполагает широкое использование самых разнообразных художественных форм (в том числе условных, романтических, символических), лишь бы они правдиво раскрывали закономерности исторического процесса. При столь широкой постановке вопроса отпадает почва для конструирования таких искусственных, на наш взгляд, понятий как „метафорическое крыло“

в социалистическом искусстве или „социалистический романтизм“, „социалистический импрессионизм“ и т. д.»³³

Думаем, что это — не «столь широкая», сколько неразборчивая, эклектическая постановка вопроса, примиряющая самые разнородные течения. Почва для «конструирования» понятий о нереалистических, но идейно сближающихся с социалистическим реализмом литературных течениях действительно отпадает. Но какой ценой это достигается? Умалением реалистических форм, уравниванием их по значимости с романтическими и даже с условными, символическими. Оговорка: «лишь бы они правдиво раскрывали закономерности исторического процесса» — не исправляет изъяна «столь широкой постановки вопроса», а лишь несколько прикрывает отказ признать за реалистическими формами преимущественное право на правдивое изображение жизни.

Нет ничего недопустимого в том, например, что в искусстве, объединяемом социалистической идейностью, будут появляться (да и появляются) рядом с произведениями социалистического реализма произведения романтические или в той или иной степени стмеченные печатью экспрессионизма. Ошибочным будет лишь признавать эти формы равнозначными социалистическому реализму или же распространять на них понятие о методе социалистического реализма.

Анекдотический монах, не желая нарушить предписания церкви на постные дни и в то же время не устояв против искушения полакомиться поросенком, нашел выход из затруднения в том, что «перекрестил пороса в карася» — и съел. Не так ли делаем иногда и мы, литературоведы? Значение социалистически настроенных писателей, но еще не ставших реалистами, признаем не иначе, как только торопливо перекрестив их в социалистических реалистов, поступаясь высокими принципами нашего творческого метода. Очевидно, что отношение к таким писателям включает и момент согласия в меру их идейного сближения с нами, и момент расхождения в меру неприятия ими реалистических принципов. Более полное согласие должно достигаться не принижением требований нашего художественного метода до уровня этих писателей, а как раз выявлением фактического несоответствия. В этом и состоит одна из важных задач теоретиков социалистического реализма.

Социалистический реализм — это не только один из творческих методов, не только одно из направлений в искусстве. Он наиболее полно выражает истинную природу искусства вообще на достигнутой стадии развития и совпадает с ним в перспективе. Следовательно, его историческая действительность простирается за рамки метода и направления и основывает самую прогрессивную

³³ И. Бернштейн. Дискуссия о социалистическом реализме в Чехословакии. «Вопросы литературы», 1959, № 12, стр. 104.

тенденцию всего современного искусства. Все то, что действительно вдохновлено и устремлено в той или иной мере этой восходящей тенденцией, заслуживает нашего внимания и нашего участия, хотя бы оно еще и не достигло уровня зрелости.

Не всегда можно, да это было бы и излишним педантизмом, с точностью определить момент окончательного перехода от прежних методов к новому в творчестве тех писателей, для которых исходным пунктом был критический реализм, или романтизм, или даже экспрессионизм, что характерно, например, для ряда немецких писателей и представителей так называемого «метафорического крыла» в чехословацкой литературе. Переходный период может иметь различную сложность и длительность. Первый, решающий и с большей определенностью устанавливаемый признак вхождения писателя в социалистическое искусство заключается, конечно, в мировоззрении, в идейности творчества. Но вхождение в социалистическое искусство не всегда еще означает и вхождение в *социалистический реализм*, как это и бывает с писателями, у которых художественное мышление, прежде связанное с теми или иными модернистскими воззрениями, отстаёт от идейного развития и так или иначе влияет на него

И хотя собственно социально-политические воззрения имеют в данном случае решающее значение, было бы ошибочным приобщать художников к социалистическому реализму только по этому признаку, не считаясь с отступлениями от реализма в области эстетических воззрений и литературно-художественной практики. Это значило бы превратить второй член двуединой формулы «социалистический реализм» в пустой формальный привесок, и тогда уже, чтобы не погрешить против логики, следовало бы, как это и предлагали некоторые авторы, чувствуящие себя в реализме стесненными, остаться при одном более широком понятии *социалистическое искусство*, без каких-либо указаний на специфику формы. В таком случае наше искусство оказалось бы без формального эстетического критерия, и это не замедлило бы отрицательно сказаться и на его идейном содержании. А таким критерием должен быть именно реализм, потому что социалистическая идейность в искусстве может во всей полноте и чистоте проявить себя именно в той форме, которая адекватна ей — в реалистической форме. Две стороны — идейная и эстетическая — одинаково важны, взаимообусловлены, их нельзя разрывать, если мы стремимся к правильному научному постижению сущности творческого метода нашего искусства.

Не все произведения, имеющие социалистическую идейную направленность, в равной мере удовлетворяют требованиям единства социалистического содержания и реалистической формы. Поэтому важно не только избежать догматизма в определении признаков, отграничивающих социалистическое искусство от не-социалистического. Не следует представлять неподвижным и

однородным и внутреннее состояние самого социалистического искусства; последнее, как всякое подлинно живое явление, не может не иметь свои стадии развития, свои более и менее совершенные, более и менее зрелые формы, свои сложные диалектические взаимоотношения и свои движущие противоречия. И вместо того чтобы эклектически конструировать «столь широкое» понятие, что оно на равных правах охватывает, признает и возводит к социалистическому реализму все многообразие форм, — вернее будет брать и оценивать последние по их собственному достоинству, с сохранением их собственного наименования, на их собственной стадии развития.

Обычно мы пользуемся выражениями *социалистическое искусство* и *социалистический реализм* как синонимами, и это, конечно, вполне естественно. Но отождествление этих понятий в теоретических суждениях, на наш взгляд, не всегда уместно и порой ведет к серьезным недоразумениям. В период своего формирования и бурного экстенсивного роста социалистическое искусство и социалистический реализм не совпадают в объеме. Первое шире второго. и отношения между ними — это отношения между историческим и логическим. Социалистический реализм составляет главную тенденцию, главное направление, все более утверждающее себя, но не исчерпывающее всего социалистического искусства. Внутри последнего наряду с социалистическим реализмом мыслимы и реально существуют течения или явления, находящиеся на разных стадиях приближения к нему. Это прежде всего революционный романтизм, который для многих писателей целого ряда стран является как бы преддверием социалистического реализма. Так, поэма «150 000 000» Маяковского — это уже социалистическое искусство, но еще не социалистический реализм. Такое же явление можно наблюдать, например, и в эволюции творчества Б. Брехта, В. Не-звала, Х. Смирненского, Б. Ясенского на пути их движения к социалистическому реализму.

Поэтому не все писатели социалистического мировоззрения должны неукоснительно подводиться под социалистический реализм.

Приблизительная, безобразно релятивистская интерпретация социалистического реализма, в которой нет «догматизма», по ней и никакой определенности утверждения, имеет у отдельных авторов, по-видимому, различную мотивировку. Проявляется тут и просто беззаботное отношение к научным теоретическим принципам, и искреннее обольщение преувеличенными надеждами на эстетическую эффективность «условности» и, очевидно, неосознаваемое или скрываемое желание ослабить или стереть грани между реализмом и модернизмом. Еще очевиднее здесь стремление дать более широкое представление о богатстве художественных форм в социалистическом реализме, сделать социалистический реализм более «доступным», шире открыть дверь, чтобы

сблечь движение к нему для тех, кого в той или иной степени коснулись модернистские веяния. Это стремление очень серьезно и в основе своей благородно. С ним надо считаться, но, на наш взгляд, оно должно осуществляться способами, более достойными высокой цели.

В области художественных форм, изобразительных приемов и средств реалистический метод дает простор для выбора в согласии с желаниями, вкусами, навыками самого творца и его конкретными темами и замыслами. Для поэтики реализма в его лучших классических образцах характерна пластическая изобразительность, предметная чувственная конкретность образов, единство реалистического содержания и реалистической формы. В изобразительный арсенал реализма входят в качестве одного из средств и так называемые условные формы, в той или иной мере деформирующие образ реальных предметов и явлений, — гиперболы, гротеск, алогизмы, фантастические образы. Они превосходно уживаются в реалистическом, особенно в сатирическом творчестве, законны и эффективны в нем, но лишь постольку, поскольку они опираются на более широкий принцип — принцип широкого соответствия художественных форм искусства реальным формам действительности. Как только условным формам приписывается решающая роль и сама условность превращается в основной принцип изображения жизни, — с этого момента и в этом качестве условная поэтика приходит в конфликт с самой природой реализма, его идейным содержанием. В таком случае реализм перестает быть самим собой и смешивается с принципиально враждебным ему модернистским искусством.

Характеризуя метод социалистического реализма в его отношении к художественным формам и средствам, мы можем сказать, что ничто *реалистическое* ему не чуждо. Подчеркнутое определение принципиально важно. Когда это забывается, то понятие о художественной широте как признаке нашего творческого метода превращается из руководящего в дезорганизующее начало.

Буржуазный модернизм, враждуя с прогрессивными общественными идеалами и объективным художественным познанием жизни, объявляет реализм в искусстве устаревшим, бесплодным, призывает к разрыву с ним. Волюнтаристски трактуя отношения художника к действительности, модернисты ставят акцент на разрушении, ломке, деформации реального облика материального и духовного мира при помощи тех или иных условных приемов, субъективных символов, «мифотворчества». Этот произвол получает свое обоснование в субъективно-идеалистическом, иррационалистическом представлении о внутреннем мире человека и об окружающем его внешнем мире как о непознаваемом хаосе, который может быть «оформлен» в искусстве любыми способами, подсказанными личной прихотью художника.

Модернистское псевдоноваторство, шумно рекламируемое как «современный стиль», принижает искусство, широко открывает двери не только для людей с надломленной психикой и ущербным сознанием, но и для тех, кто лишен каких-либо убеждений и дарования, — для дельцов, искателей наживы и скандальной славы.

Но модернизм, или, пользуясь более точным термином, декадентство — это не только пассивное выражение деградации, упадка искусства в буржуазном обществе. Это и агрессивная попытка повлиять на сознание и чувства широких масс, отравить их разом ядом антигуманизма и антикоммунизма, отвести их от активного участия в общественной жизни, от борьбы за лучшие идеалы.

Конечно, мы не должны забывать о том, что модернизм в разное время и в разных странах осложнялся такими особенностями, которые в той или иной степени видоизменяли его место и роль в истории литературы. С другой стороны, модернизм вообще — явление сложное и противоречивое. Отдельные представители творческой интеллигенции, причастной к модернизму, бывают связаны с ним в разной степени и в разных отношениях: кратко-временно или длительно, менее или более тесно, в плане только художественных (формальных) или и социальных (идеологических) интересов. Известно, например, что некоторые представители модернизма находятся в оппозиции к буржуазному миру, тяготеют к демократии. В меру своего участия в прогрессивном движении человечества они заслуживают уважения и признания. Вообще непозволительно оценку целых литературных направлений — будь то модернизм, или реализм, или что-либо другое — механически, прямолинейно переносить на их отдельных представителей. Скажем определеннее: значение талантливейших из модернистов в искусстве выше значения незадачливых реалистов. Все это так. Но это свидетельствует лишь о неполноте власти модернизма над ними, об их индивидуальных, а не о его общих заслугах. И если судить о модернизме не по тем или иным частным, персональным исключениям, а по его родовым, классовым чертам (а именно о них идет речь в данном случае), то он как целое, как идейно-творческое направление не заслуживает с нашей стороны другого отношения, кроме принципиального отрицания.

Что же касается возможности «использования» реалистами некоторых художественных достижений модернизма, то случаи такого рода, если имеется в виду какой-либо технологический аспект творчества, конечно, не исключены. Это понятно в связи с той неоднородностью модернизма, о которой только что было сказано. Но именно как частные случаи они требуют особого разговора и относятся к области собственно истории поэтики и индивидуальной биографии писателя. И другое дело — принципиальные суждения, претендующие на более или менее широкое,

теоретическое значение. Тут всякие призывы покончить с нигилистическим отношением к модернизму, тезисы об обогащении реализма модернизмом или частые указания на необходимость ассимилирования реализмом «всех форм, в том числе и нереалистических», вступают в прямой конфликт с научной методологией и выражают по меньшей мере неверие в творческие силы реализма и предрассудок, восходящий к модернизму, об инициативе последнего в развитии собственно художественных форм и изобразительных средств.

Да, тот или иной писатель может извлечь известный положительный результат из временного общения с модернизмом. Но это уже — дело только индивидуальной творческой биографии. Во всех областях деятельности судьбы человеческие бесконечно многообразны. Остается место и для положительных следствий из отрицательных причин. В таком противоречивом соотношении находились, например, свирепая царская цензура и творчество Салтыкова-Щедрина. Цензурный гнет побуждал сатирика к постоянной борьбе с ним художественными средствами «эзопова» языка, к неустанному изобретательству в области формы и стиля, и в этом борении достигнуты были непреходящие ценности, художественное значение которых выходит за пределы собственно «эзопова» стиля. Эта победа — результат борьбы, а не приятия, плод вражды, а не согласия.

И не исключено, конечно, хотя и нуждается еще в веских доказательствах, что крупнейшие русские поэты XX века Блок и Маяковский, пройдя через стадию модернизма, сделали для поэзии какие-то художественные приобретения. Но ведь еще вопрос: чего было больше на этой стадии — приобретений или утрат? И не была ли бы творческая судьба этих поэтов более счастливой, если бы развитие их начиналось вне сферы модернизма, миновало эту стадию? Слабых модернизм растлевал и подминал, сильные искали и находили выход на просторы прогрессивного, идейного творчества. И разве Блок и Маяковский в период своего сближения с модернистскими течениями не выделялись гражданским устремлением мысли, поисками выхода в большой социальный мир, и разве сам этот выход Блока и Маяковского из плена модернизма не является красноречивым доказательством той истины, что великое творчество несовместимо с модернизмом, что судимые последним блага являются ложными?

Во всяком случае, частные положительные факты и следствия должны быть соответственно и трактованы как частные случаи и не могут служить основанием для методологического вывода о плодотворности «модернистской» стадии в формировании реалистов или о желательности усвоения нашими молодыми поэтами модернистских традиций. Цветы растут и на болоте. И тот обнаружил бы только варварскую примитивную логику, кто, основываясь на этом, стал бы призывать: «Полезайте в болото!», призна-

вать зло источником добра или необходимой стадией движения к нему. Именно такой логикой и продиктован призыв «покончить с нигилизмом в отношении к модернизму». Слово *нигилизм* в правильном своем значении выражает отрицание общественных ценностей. Но модернизм ведь сам есть нигилизм по отношению к прогрессивному искусству, есть регресс, разрушение искусства. И вот нам рекомендуют покончить с нигилизмом в отношении к нигилизму. Оригинально!

Следует заметить, что авторы, хлопочущие об «учебе» у модернистов, весьма склонны приписывать последним такие заслуги, которых они вовсе не имеют, и усматривать зависимость реалистов от модернизма там, где ее вовсе нет. Если речь идет не о каких-либо элементарных, частных технических приемах, которые, конечно, могут совпадать даже у писателей враждующих направлений, а о формах в крупном плане, то решительно нет никаких оснований считать, что реализм заимствовал их у своих противников. Скорее наоборот. Реализм и модернизм принципиально враждебны друг другу. Но последний живет не только одними антиреалистическими декларациями. В собственных же интересах он бывает вынужден приспособливаться и ради этого делать заимствования из реализма. Нередко то, что в формальном смысле признается ценным в лучших произведениях модернистов, что приписывается их творческой инициативе, по внимательном рассмотрении оказывается восходящим к реализму. Нет абсолютно чистых форм. В каких-то пограничных пунктах возможно независимое формальное сближение между реализмом и модернизмом. И здесь, как и во всяком деле, чтобы не заблудиться в частностях, не следует терять из виду ведущих тенденций.

Довольно распространенным является, например, мнение, что реализм обогатился от модернизма условными формами. Справедливо ли это утверждение? Есть два рода условности в искусстве: специфическая художественная условность как особое средство выразительности, приводящее порой к резкой деформации явлений конкретно-чувственной реальности, и та условность, которая лежит в самой природе художественно-образного познания жизни и составляет язык искусства, включающий, в частности, разнообразные виды тропов. «Искусство имеет свою естественность, потому что оно есть не списывание, не подражание, но воспроизведение действительности».³⁴

Пустое дело — спорить о том, кому своим происхождением обязаны условные формы, понимаемые в узком смысле, — реализму, романтизму, модернизму или каким-либо другим литературным направлениям. Они принадлежат искусству вообще, некоторые из них — символ, гипербола, гротеск — присущи ему

³⁴ В. Г. Беллинский, Полн. собр. соч., т. II, стр. 319.

изначально. В каждом из направлений и видов искусства условные формы приобретали свой характер, свои функции, свое значение, свое место в общей системе изобразительных и выразительных средств. Формалистическое искусство гипертрофировало эти формы, сделало их орудием не познания, а искажения жизни.

И в искусстве вообще и в реализме в частности условные формы, с их ярко выраженной субъективностью, отличаются крайней изменчивостью как в ходе времени, так и в одно и то же время. Нет более грубого, более жалкого понимания условных форм, чем то, которое высказал о них один критик как о давно изобретенном «велосипеде»,³⁵ используемом современными писателями. Но художественная традиция — это не склад литературного инвентаря, откуда писатели берут на прокат готовые вещи. Художественное творчество никогда не остается простым использованием готовых форм. Включаясь в традицию, оно вместе с тем каждый раз является новым творческим актом художественного познания действительности, осуществляемого в новых формах. Лев Толстой говорил, что «каждый большой художник должен создавать и свои формы».³⁶

Поэтому и условные формы следует рассматривать в реализме именно как его собственные, а не «чужие». Как уже изобретенный «велосипед» они здесь вовсе не нужны, но как способ достижения новой художественной выразительности они могут оказаться необходимыми и целесообразными. При выявлении целесообразности условных форм не напрасным, на наш взгляд, является вопрос о границах их применения в реализме, хотя некоторые исследователи считают, что здесь никаких пределов не положено.

Согласимся с суждением, что дело не в мере условности, а в ее характере, в ее функциональном значении. Это суждение совершенно справедливо как возражение против попыток предписать какую-то меру или степень условности относительно отдельных частных, отдельных образов или компонентов произведения. Здесь, очевидно, вполне оправданы случаи самой резкой деформации, дерзко ломающей естественность формы с той целью, чтобы обнажить через неестественное, неправдоподобное какую-либо черту, аспект, свойство реального явления.

И все-таки мера и характер условности — это не безразличные друг другу понятия. В зависимости от меры и степени условность может приобретать разный характер, разное функциональное значение, вести к различным результатам. Если в произведении вообще условность выступает на первом плане, если она становится основным принципом изображения жизни, то это уже будет не реалистическая условность, не та частичная деформация, которая

³⁵ «Вопросы литературы», 1964, № 8, стр. 173.

³⁶ А. Б. Гольденвейзер. Вблизи Толстого, т. I. М., 1922, стр. 93.

подчиняется познанию правды жизни, а формалистическая деформация жизни в искусстве.

Нельзя себе представить художника-реалиста, который бы создавал художественные формы, не сообразуясь с конкретно-чувственной действительностью. Это был бы уже не реализм, а что-то другое, хотя, конечно, и не обязательно враждебное реализму. Что же касается условных форм, то обилие их в реалистическом произведении не всегда хорошо, а отсутствие их не всегда плохо. Были и есть писатели, которые великолепно обходились без них, творя «по образу и подобию жизни». Были и есть писатели-реалисты, которые более или менее широко прибегали к условности. Однако было бы необоснованным заключать отсюда, что именно второй путь сулит какие-то особые перспективы в смысле открытия новых художественных богатств, и специально стимулировать интерес к условности.

Вопрос об условных формах в реалистическом искусстве может быть поставлен так: если художник испытывает необходимость прибегать к ним, никто не может запретить ему этого и ставить какие-либо пределы, если условность действительно оправдана высокой целью правдивого художественного познания жизни. Но пределы все-таки тут существуют, и критерий меры не является совершенно излишним. Эти пределы, эта мера не навязывается кем-либо художнику-реалисту, а подсказывается ему самой сущностью реализма, призванного показывать объективную истину в соответствующих ей реальных формах. Нет необходимости искать пригодную для всех случаев формулировку меры условности в реализме. Всегда должны учитываться особенности видов и жанров искусства, своеобразии национальных и исторических условий развития искусства, характер творческих индивидуальностей. Те или иные видоизменения, отклонения и исключения в широких границах реализма как художественного метода требуют, конечно, особого подхода. Но поскольку речь в данном случае идет о современной реалистической литературе, то едва ли можно отрицать, что здесь художественное познание жизненной правды определяется решающей ролью принципа возможной верности формам жизни, а не принципа условности. Именно такое соотношение наряду с самим характером условности отличает, на наш взгляд, реалистическую условность от формалистической деформации.

И как свидетельствует опыт исторического развития реализма, художники этого направления никогда не ставили условность на первое место; близость к конкретно-чувственной картине объективного мира все же пробивает себе дорогу во всем огромном разнообразии явлений реалистического искусства.

«Мы убеждены, что классическое правило эстетики — „конкретная определенность предмета“ (оно образцово выражено в переписке Гете и Шиллера) — также и сегодня целиком и пол-

ностью сохранило свое значение и что в этом эстетическом постулате заключена вместе с тем мировоззренческая гуманистическая концепция, в том смысле, что опредмечивание означает очеловечение, в то время как, с другой стороны, бегство в абстрактное вместе с тем есть бегство от человека в обезчеловечивающее, в бесчеловечность».³⁷ Так писал Иоганнес Бехер, и с этим нельзя не согласиться.

Выдвижение условных форм на первый план в качестве средства достижения художественного многообразия и новаторства основано на предположении, что старый классический принцип реализма — изображение жизни в ее конкретно-чувственных формах — или вообще недостаточно продуктивен и нуждается в дополнении, или же к нашему времени исчерпал свои возможности. «Возможности театра, ограниченного иллюзией жизнеподобия, исчерпаны»,³⁸ — заявляет один автор. «Нет, — говорит другой, — формы безусловные далеко еще не исчерпали своих возможностей, и предрекать их гибель преждевременно».³⁹ Бытовые картины, связанные с принципом жизнеподобия, и условный гротеск «на равных основаниях могут быть художественным воплощением социалистического реализма»,⁴⁰ — такова третья точка зрения.

Мы не видим принципиальной разницы в утверждениях, что возможность творческого изображения жизни в формах ее объективного проявления уже исчерпаны или будут исчерпаны. Они равно несостоятельны, так как исходят из довольно странной для нашего времени философской предпосылки о неизменности и «исчерпаемости» форм жизни или, если это не отрицается, об «исчерпаемости» возможностей человека творить в формах жизни. Но жизнь не стоит на месте, не остается всегда себе равной, и эта непрерывность и бесконечность «творчества» самой жизни — неиссякаемый источник бесконечного, растущего многообразия художественных форм в реалистическом познании природы, общества и человека. Нелепо говорить об исчерпаемости реалистических форм творчества. Могут устаревать отдельные приемы, жанры, язык, художественная стилистика, творческие концепции, но не принцип реалистичности формы. Может что-то отмирать, но невозможна смерть реализма. Художественный реализм — аналог действительности, и, понимаемый так, он обладает возможностью бесконечного развития, совершенствования, обновления, обогащения во след жизни и в связи с внутренним движением самой реалистической художественной мысли.

³⁷ «Вопросы литературы», 1963, № 5, стр. 170.

³⁸ Реализм и его соотношения с другими творческими методами. Изд. АН СССР, М., 1962, стр. 298.

³⁹ Ю. Манн. Художественная условность и время. «Новый мир», 1963, № 1, стр. 223—224.

⁴⁰ М. Яхонтова. Книга о социалистическом реализме. «Вопросы литературы», 1961, № 10, стр. 236.

Естественно, что признание исчерпаемости форм реализма, соответствующих конкретно-чувственным образам объективной действительности, с логической неизбежностью влечет утверждение преимущественного значения за условными формами в реализме (хотя в этом случае само слово «реализм» лишается своего коренного смысла и остается простой терминологической условностью).

Предпринимаются попытки обосновать первенствующую роль условных форм и ссылками на перемены в современном художественном сознании, которое будто бы «храбро углубляется в дебри фантастики, гротеска и алогизмов».⁴¹ Где же, однако, те факты, которые подтверждали бы это? Никаких фактов не приводится, но не потому, что их нет. Факты, конечно, есть. Это — художественное сознание наиболее крайних буржуазных модернистов. Их следовало бы прямо и называть, не придавая суждениям форму всеобщности. Образ нашего современника, конструированный лишь по хронологическому признаку, превращен в нечто безликое, абстрактное, изъятое из идеологической и классовой среды, и после этой жестокой операции насильственно погружен вместе с модернистами в дебри «алогизмов». Черты сознания этого, со всей очевидностью, не нашего современника безоговорочно распространены на деятелей искусства социалистического реализма.

Разного рода реверансы надуманной концепции «современного стиля», благоговение перед условными формами вместо трезвой, объективной оценки их места и значения в искусстве свидетельствуют о методологической неустойчивости в теоретической трактовке проблемы художественной формы.

Социалистический реализм утверждает широкий взгляд на эту проблему; он наследует все лучшие традиции классического реализма и прогрессивного романтизма; ему чужда какая-либо регламентация художественных форм, приемов, изобразительных средств; он утверждает неограниченную свободу творчества форм, но не вообще всяких форм без разбора, а именно тех, которые диктуются его предназначением правдиво, объективно, реалистически показывать жизнь во всем многообразии ее проявлений.

Метод социалистического реализма, следовательно, не относится безразлично к тем формам, в которых он реализует себя в художественном произведении. Социалистический реализм потому и является реализмом, что ему присущи именно реалистические формы, творчески воспринявшие в себя также и лучшие достижения романтизма. Положение марксистской эстетики, обобщающее весь опыт истории искусства, гласит, что закон единства содержания и формы находит свое высшее выражение

⁴¹ Н. Дмитриева. Художественное сознание современника. «Вопросы литературы», 1961, № 7, стр. 69.

именно в реализме, и на этом основана огромная познавательная эстетическая сила реалистического искусства, его торжество над всеми теми эстетическими концепциями, которые декларируют субъективистский произвол в области художественной формы.

Поэтому нельзя согласиться с теми, кто отрицает категоричную нормативности в эстетике реализма. «Эстетика реализма свободна от нормативности. Она допускает самый широкий диапазон соотношения облика и смысла в реалистическом образе». ⁴² «Самый широкий диапазон» — да, но это не значит, что реалистическая эстетика вообще свободна от нормативности. Все дело в том, как понимать нормативность. Догматическая нормативность, основанная на принципах метафизического мышления, нормативность, насилюющая природу искусства, сковывающая его формальными правилами, как это было, например, в эстетике классицизма, конечно нами отрицается. Но нормативность как выражение руководящих идейно-эстетических принципов, вытекающих из объективной природы искусства социалистического реализма, имеет большое значение, и без этой нормативности, без основополагающих критериев художественное творчество обойтись не может. Если бы дело обстояло иначе, то были бы излишними все наши споры по вопросам реалистической эстетики, теории, поэтики, стиля, языка.

Мысль Б. Брехта о том, что «реализм вообще не является вопросом формы», ⁴³ хотя она и высказана одним из видных представителей социалистического искусства, все же остается не более как слишком индивидуальным, частным суждением.

Исследование проблем эстетики с принципиальных позиций марксистской методологии требует постоянной борьбы не только с догматизмом, но и с «безбрежным» релятивизмом в истолковании реализма.

Применение к форме реалистического критерия не ограничивает художественное творчество, а лишь указывает ему направление, неисчерпаемое в своих возможностях. Отвергая мнимую широкую, а в сущности эклектическую концепцию формальной «всеядности», аморфности, концепцию, которая ослабляет сопротивляемость реализма модернистской эстетике и поэтике, метод социалистического реализма устремляет творческую силу художника по действительно самому широкому и самому плодотворному пути, по пути постоянно развивающейся жизни — неиссякаемого источника подлинно эстетических концепций, разнообразия форм и средств. Этот путь достаточно широк и просторен, чтобы не стеснять движение всех возможных творческих индивидуальностей; он пролегал по главному направлению жизни, по ее возвышениям

⁴² Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Изд. АН СССР, М., 1962, стр. 141.

⁴³ «Иностранная литература», 1956, № 12, стр. 176.

и потому открывает путникам широкую картину видения, неиссякаемые источники впечатлений. Поэтому творческий потенциал реализма неисчерпаем.

* *
*

Итак, рассмотрение только некоторых вопросов литературоведческой методологии уже убеждает в том, что в этой области предстоит еще многое сделать. Не будет ошибкой сказать, что пока литературоведы расходуют много сил, так сказать, на серийное производство книг, на создание трудов, которые, отличаясь друг от друга темой, конкретным содержанием, не всегда свидетельствуют о поступательном движении к более высокому уровню научности. И следует, конечно, добиваться такого положения, чтобы каждый новый труд служил не только количественному расширению тематики, но был бы также новым шагом к более высокому уровню научности, качественным вкладом в разработку принципов исследования, более совершенным образцом для новых научных начинаний.

Разумеется, улучшением разработки вопросов методологии и методики не исчерпываются меры, в которых нуждается наше литературоведение для более успешного своего развития; но несомненно, что это приобретает ныне первостепенное значение. Разумеется также, что научная методология совершенствуется прежде всего непосредственно в процессе конкретного исследования. Вместе с тем необходимо уделять больше, чем это делалось до сих пор, коллективного внимания и собственно обсуждению методологических проблем, их освещению в специальных трудах, проверке и оценке работ с точки зрения их исполнения. Это несомненно оказало бы свое благотворное влияние на общую культуру научного мышления, на дальнейшее развитие литературоведческих исследований.





Г. М. ФРИДЛЕНДЕР

К КРИТИКЕ МЕТОДОЛОГИЧЕСКИХ КОНЦЕПЦИЙ СОВРЕМЕННОГО БУРЖУАЗНОГО ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ

1

Одной из характерных черт буржуазного литературоведения двух последних десятилетий является обостренное внимание к общей и специальной методологии литературной науки. Нет, пожалуй, ни одной сколько-нибудь серьезной методологической проблемы, — начиная от вопросов о предмете и задачах литературоведения как науки или о его месте в системе наук и кончая более узкими и специальными темами, — которая не вызывала бы горячих споров среди современных буржуазных литературоведов и не освещалась бы ими порою полярно противоположным образом.

Методологическая пестрота современной литературной науки капиталистических стран отражает ту общую обстановку кризиса, глубокой растерянности и тревоги, которая характерна в наши дни для всей буржуазной идеологии. Эту связь методологического кризиса современного буржуазного литературоведения с общим кризисом, переживаемым современным капитализмом, его идеологией и культурой, остро ощущают порою сами буржуазные ученые. «На вопрос о том, что следует изучать в литературе, — пишет по этому поводу западногерманский литературовед Г. Оппель, — наука давала в течение последних ста лет самые разноречивые ответы... Многообразие и дифференциация методов, которые в известной мере можно объяснить растущей специализацией исследования, привели к тому, что прийти к их высшему синтезу путем простого сложения, механического объединения далеко расходящихся между собой точек зрения невозможно. В этом кроется, пожалуй, доказательство, что подобное многообразие точек зрения, существующих одна рядом с другой, — симп-

том общего неблагополучия...»¹ «Кризис современной литературной науки, на который так часто приходится слышать жалобы, отражается в обилии сочинений методологического характера... Этот кризис затронул не только литературную науку, но научное мировоззрение нашего столетия в целом. Однако нигде он не ощущается так остро, как в науке о литературе».²

Пытаясь охарактеризовать общее состояние методологии современного буржуазного литературоведения и ответить на вопрос об истоках переживаемого им кризиса, тот же Г. Оппель усматривает его важнейшую причину в разрушении тех устойчивых общих норм мировоззрения, которыми обладали другие, более ранние эпохи. Благодаря наличию таких устойчивых норм мировоззрения литература в прошлом занимала в глазах ученых определенное, твердое место в общей системе культурных ценностей, а потому основные задачи и приемы ее изучения также не вызывали у них особых, принципиальных сомнений. В наши же дни все прежние нормы мировоззрения оказались на Западе поколебленными, и это привело к разрушению единой, устойчивой научной картины мира, а следовательно, и к тому, что самая сущность литературы и ее место в жизни оказались для науки проблематичными.

Приведенные признания буржуазного ученого весьма симптоматичны. Г. Оппель чувствует, что методологический кризис современной буржуазной литературной науки (к представителям которой он сам принадлежит и основные позиции которой полностью разделяет) обусловлен неустойчивостью, неясностью и хаотичностью доступного современным буржуазным ученым общего научно-философского мировоззрения.

Наука о литературе, как и любая другая наука, не может развиваться, опираясь только на одни свои собственные научные достижения и традиции, не учитывая широко результатов других наук и в первую очередь выводов философской и социологической науки. Предмет изучения литературной науки — литература — является специфической частью человеческой духовной культуры. Вот почему никакое сколько-нибудь серьезное изучение литературы — прошлой и современной — невозможно без предварительного ответа на вопросы о взаимоотношении бытия и сознания, материальной и духовной культуры, без определенного понимания места литературы и искусства в общественной жизни. Независимо от того, хочет или не хочет литературовед учитывать связь между специальными вопросами литературной науки и общими вопросами научно-философского мировоззрения, связь эта существует объективно, в самой действительности, существует

¹ Н. О р р е l. Methodenlehre der Literaturwissenschaft. In: Deutsche Philologie im Aufriss, hrsg. v. W. Stammeler, Bd. I, 2. Aufl., E. Schmidt-Verlag, Berlin, 1957, Sp. 40.

² Там же, столб. 81.

независимо от нашей воли и сознания, а следовательно, и от нашего желания или нежелания с ней считаться. Вот почему литературная наука всегда опиралась и будет опираться на определенные научно-философские методологические основы, и успехи ее специальной научной методологии и методики всегда непосредственно зависели и будут зависеть от глубины и верности этих основ.

В наше время дать литературной науке необходимую ей прочную и универсальную научно-методологическую основу способен только марксизм-ленинизм. Непонимание этого неоспоримого факта, нежелание с ним считаться, стремление противопоставить растущему в международном масштабе влиянию марксизма мировоззрение различных идеалистических школ современной буржуазной философии и социологии — таковы прямые и непосредственные причины охарактеризованного Г. Оппелем методологического кризиса буржуазного литературоведения.

2

Как выяснил Ленин в «Материализме и эмпириокритицизме», в начале XX века в развитии буржуазной науки наметился перелом. В XIX веке 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 века 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 годы XIX века. В 1883 году один из основоположников иррационалистической реакционной «философии жизни» в Германии В. Дильтей выдвинул мысль о полярной противоположности метода традиционного материалистического естествознания методу «наук о духе». Вслед за ним в 1890-е годы 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) материали-

стических тенденций, способствовать перестройке их в духе идеалистической философии и теории познания.

Этот наметившийся еще в конце XIX века 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 века. Наука о литературе XIX века 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 человечества. 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 века, 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, специфич-

ческого 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 густок 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, то есть от всего того, что сторонники новейшего буржуазного литературоведения презрительно именуют «внелитературными 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 пытаюсь «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 к всяческому затемнению действительного жизненного, социально-исторического смысла произведения и к искусному вкладыванию в него другого, отвлеченного формально-«структурного» или мистического, псевдофилософского, «экзистенциального» смысла, то есть к прямой, совершаемой сознательно или бессознательно, фальсификации

Критикуя методы «старого литературоведения», представители современной идеалистической буржуазной науки замалчивают тот неоспоримый факт, что литературоведение XIX века 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 века, 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 направлениях. 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 веков. Отсюда, в частности, интерес многих представителей современного формалистического литературоведения в Западной Европе и в США к методологии русского и польского формализма начала 20-х годов. 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. Веллека и О. Уоррена. Вышедшая впервые в США в 1949 году, книга Веллека и Уоррена выдержала в 1950-е годы в Англии и США несколько изданий и переведена на многие другие европейские языки. Наряду с книгой недавно умершего западногерманского литературоведа В. Кайзера (1906—1960) «Словесное произведение искусства» (о которой речь пойдет в одном из следующих разделов этой статьи) работа Веллека 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 Веллека и Уоррена — плод сотрудничества двух литературоведов, один из которых (Р. Веллек) в молодости до своего переезда в США был в 20-е годы членом «Пражского лингвистического кружка» и испытал — через его посредство — влияние русского формализма 20-х годов. Позднее это влияние получило новую опору в идеях так называемой американской «новой критики», возникшей под воздействием формалистских, идеалистических концепций критиков И. А. Ричардса, И. Бэббита и реакционного поэта Т. С. Эллиота.

В то же время «Теория литературы» Веллека 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 Веллека и Уоррена задумана авторами, по собственному их признанию, одновременно как систематическое руководство по теории литературы и как «органон» современной литературоведческой методологии.³ 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.

Веллек и Уоррен начинают книгу с возражений тем, кто считает, что литература не может изучаться научными методами. К числу противников научных методов изучения литературы они

³ R. Wellek and A. Warren. Theory of literature. J. Cape, London, 1955, p. VI (в дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте — указываются страницы).

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» Веллек 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 Веллек 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 Веллек 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 века и до сих пор пользуется широким, повсеместным распространением. Однако, по мнению Веллека 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 века 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 века, утверждают Веллек 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 годов глубокий скептицизм (или заставило часть из них, как например влиятельного английского критика 20-х годов И. А. Ричардса, возложить свои надежды на будущие успехи фрейдистской «неврологии»).

Однако, как показало дальнейшее научное движение, разочарование в традиционных для XIX века 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.

Веллек 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» (5). 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 Веллек 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 — Виндельбандом 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 Веллека 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 заменить или хотя бы дополнить «старые», «естественнонаучные» методы исследования, материалистические по своему духу, «новыми», специфически идеалистическими методами, с помощью которых, с точки зрения Веллека 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 века.

В соответствии с этими общими исходными положениями методологическая часть книги Веллека 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») аспект изучения литературы («The Extrinsic Approach to the Study of Literature»). К этому первому, «внешнему» кругу вопросов изучения литературы Веллек 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 Веллека 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 за 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 Веллека 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 Веллека и Уоррена непосредственно вытекает из исходных теоретических предпосылок их труда. Формулируя в его второй главе свое понимание «природы литературы», Веллек 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 (15—16). 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 встречаем 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 Веллек 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 произве-

дения 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» Веллека 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 Веллек 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 Веллека 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 Веллек 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 методологическую концепцию Веллека и Уоррена материалистической. Наоборот, оно сопровождается в их книге полемическими выпадами против принципов последовательно материалистической, марксистской социологии и эстетики.

Веллек 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 впадать в односторонность. С этой точки зрения учение Маркса о примате общественного бытия является в глазах Веллека и Уоррена такой же «односторонностью», как биологическое учение Тэна о расе или идеалистическое учение Гегеля о мировом духе (101—102). Хотя литература существует в определенном «социальном контексте», ее развитие зависит не только от общества, но и от других — внесоциальных — факторов.

Зависимость социологических представлений Веллека 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 Веллек 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 веке 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 профессиналов», 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 Веллеком 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.

4

Методологическая концепция Веллека 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, а в Англии — к началу 1920 годов. 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 годов 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.⁴ Эта идеалистическая тенденция привела в Англии 20-х годов к толкованию метода аналитического, объяснительного чтения как метода «замкнутого» чтения текста (close reading). В последующие 30-е и 40-е годы идеалистическая интерпретация метода «замкнутого» чтения получила дальнейшее развитие в методологических построениях и в практике школы американской так называемой «новой критики» (или неокритицизма — New criticism), оказавшей после окончания второй мировой войны весьма сильное обратное воздействие на западноевропейское буржуазное литературоведение.⁵

Основная методологическая предпосылка американского «неокритицизма» и других связанных с ним направлений современ-

⁴ См. об этом в кн: Л. Землянова. Современная эстетика в США. Госполитиздат, М., 1962, стр. 54—55.

⁵ 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): R. Weimann. «New Criticism» und die Entwicklung bürgerlicher Literaturwissenschaft. M. Niemeyer-Verlag, Halle (Saale), 1962; см. также отзыв об этой работе Н. Эйшилкиной («Вопросы литературы», 1964, № 4, стр. 212—215), а также ее русский перевод со вступительной статьей Р. М. Самарина: Р. Вейман. «Новая критика» и развитие буржуазного литературоведения. Изд. «Прогресс», М., 1965.

ного 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 за-

дач и метода «искусства интерпретации»,⁶ — старше, чем история литературы. У Лессинга, Гердера, Гете, Шиллера, братьев Шлегель, 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, завляет 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 благодаря единству ритма, стиля и всех остальных своих компонентов произведение вызывает у воспринимающего не ряд разрозненных, а единое, цельное впечатление чего-то прекрасного, доставляющего нам наслаждение.

⁶ E. Staiger. Die Kunst der Interpretation. Studien zur deutschen Literaturgeschichte. Atlantis-Verlag, Zürich, 1955, SS. 9—33 (дальнейшие ссылки на эту статью даются в тексте).

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 Штайгеру, — 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 философским 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 Штайгер, — 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 совпадают. Вместо того чтобы объяснять „почему и зачем“, мы

должны описывать, но описывать, основываясь не на произволе, а на связи частей между собой, которая также непрерываема 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».⁷

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, со-

⁷ E. Staiger. Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters. 3. Aufl. Atlantis-Verlag, Zürich, 1963, SS. 11—13.

циальными, психологическими — оно пользуется не для объяснения произведения жизненными, «внелитературными» факторами (как литературоведение XIX века), 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 действительным инструментом объяснения и исследования произведения.⁸ 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)⁹ — 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 феноме-

⁸ Как справедливо указал Я. Эльсберг, сам Штайгер в своих историко-литературных работах, там, где он хочет дать действительное 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.: Я. Е. Эльсберг. О некоторых субъективистских и объективистских концепциях в эстетике и литературоведении. В сб.: Против буржуазных концепций и ревизионизма в зарубежном литературоведении, Гослитиздат, М., 1959, стр. 53—56); так же поступают западногерманский литературовед Б. фон Визе и другие видные сторонники идеалистического «искусства интерпретации».

⁹ E. Staiger. Grundbegriffe der Poetik. 5. Aufl. Atlantis-Verlag, Zürich, 1961.

нологическую 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.

5

С методологической концепцией Э. 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.¹⁰

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».

¹⁰ W. K a y s e r. Das sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft. A. Francke-Verlag, Bern, 1948 (последнее, седьмое издание вышло посмертно в 1962 году); ср.: М. В е р л и. Общее литературоведение. ИЛ, М., 1957, стр. 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. Гослитиздат, М., 1959, стр. 188—213).

«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 настоящая 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 задачи 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 Веллек и Уоррен (а также Штайгер), В. Кайзер резко противопоставляет задачи «новой» и «старой» литературной науки с точки зрения свойственного 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 века в тесной связи с общей историей культуры. Даже такие открыто реакционные направления исторической науки начала XX века, 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 литературоведе-

ния, 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 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 века 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 методологическим 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 века 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 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 методики «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 ограниченным 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. Унгерера 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 произведения 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 оспаривается 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 сколь-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 годов, 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».¹¹

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 века в области стилистики.

Кайзер сочувственно приводит слова Л. Шпитцера, К. Фосслера, Б. Кроче, Э. Штайгера о том, что изучение стиля пред-

¹¹ R. Brinkmann *Wirklichkeit und Illusion Studien über Gehalt und Grenzen des Begriffs Realismus für die erzählende Dichtung des XIX Jahrhunderts* M. Niemeyer-Verlag, 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 сдео неформализма в литературоведении на слова П. Валери «Произведения прекрасного — детища своей формы» (J. Roussel *Forme et signification* Librairie J. Corti, Paris, 1962, pp. III, V)

ставляет 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. Балли 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.

Не трудно 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 сохранился 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 индивидуального 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 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 годы «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 «Искус-

ства интерпретации». Поэтому в последней главе Кайзер, опираясь на уже известную нам книгу Штайгера «Основные 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 текучем 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 самое можно с полным правом сказать и о тех приемах анализа литературного текста, которыми пользуются сторонники метода «интерпретации». При всем идеализме, антиисторизме 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 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. Вводя 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 столкновении 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 «перводанной» 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 прочитать 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 раз-*

виту человеческой 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 общефилологических 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 несовме-

стимым с задачами науки. Современные же представители 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 между собой. 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 в 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.

7

Анализируя труды Веллека и Уоррена, Э. Штайгера, В. Кайзера, мы могли убедиться выше, что с отрицанием социально-исторической обусловленности художественного творчества у пред-

ставителей 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 свои, 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 Веллека и Уоррена, — всего лишь в субъективную «иллюзию» литературы XIX века, 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).¹²

Книга В. Кайзера «Правда поэтов» представляет собой своеобразную антологию высказываний ряда немецких поэтов XVI—XX века на тему «поэзия и правда» с обширным историко-теоретическим введением составителя. Назначение и этих весьма тенденциозно подобранных отрывков,¹³ 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»,¹⁴ — пишет В. Кайзер, комментируя приведенные в книге отрывки. Новейшая: экзистенциалистская антропология, по словам Кайзера, вернулась в качестве своего конечного вывода к положению, которое мно-

¹² W. K a y s e r. Die Wahrheit der Dichter. Wandlung eines Begriffes in der deutschen Literatur, Rowohlt, Reinberg bei Hamburg, 1961 (первое издание вышло в 1959 году), R. B r i n k m a n n. Wirklichkeit und Illusion Studien über Gehalt und Grenzen des Begriffes Realismus für die erzählende Dichtung des XIX Jahrhunderts.

¹³ 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. Гофмансталью и модернисту О. Хаксли.

¹⁴ W. K a y s e r Die Wahrheit der Dichter, SS. 54, 55.

гим 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, неизменность. Рембо и символисты, Кьеркегор, Ницше выступали в качестве противников подобного представления об историческом детерминизме». Их взгляды подготовили «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».¹⁵

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 иллюзий, 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 изрече-

¹⁵ Там же, стр. 54.

ние. Каждое поэтическое произведение живет в сфере своего собственного мира, и чем он полнее и законченнее, тем более радостно для воспринимающего знакомство с ним». ¹⁶

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 века, 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 своего старшего коллеги 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 (переселившийся в последующие годы в США) выпустил в 1946 году в Берне обширное исследование «Мимезис», посвященное истории западноевропейского реализма. ¹⁷ 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 века, Ауэрбах тем не менее поднялся в ней над многими предрассудками своих коллег. Структуру изучаемых им произведений Ауэрбах, — как справедливо заметил Бринкман, — попытался соотнести со структурой изображаемой в них действительности, в частности с общественной жизнью эпохи.

Книга не случайно озаглавлена Ауэрбахом платоновско-аристотелевским термином «Мимезис», 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»

¹⁶ Там же, стр. 55.

¹⁷ E. Auerbach *Mimesis Dargestellte Wirklichkeit in der abendlandischen Literatur*. A. Francke-Verlag, Bern, 1946.

действительности кладет весьма серьезную разделительную черту между книгой Ауэрбаха и книгами других, охарактеризованных выше буржуазных литературоведов. Ибо в отличие от Бринкмана Кайзера или Веллека, 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 Веллек и Уоррен — что реализм XIX века является своеобразной эстетической «иллюзией», то Ауэрбах придерживается иной, противоположной точки зрения. Считая «мимезис», 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» 19 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 песни «Одиссеи» Гомера) ведет Ауэрбаха с неизбежностью к характеристике положения свободных и рабов в гомеровском обществе, а сравнительный анализ стиля поэм Гомера и Библии оказывается, как сознает автор, невозможным без уяснения различия между «структурой человеческой жизни» в Греции и в древнем Израиле (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 веков — 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 подзаголовок его книги («Воспроизведенная действительность в литературе Запада») позволяет уловить в его историко-филологических идеях отпечаток шпенглеровских представлений. Организованное рабочее движение совершенно чуждо Ауэрбаху; в середине XX века он избегает пользоваться термином пролетариат, заменяя его «четвертым сословием». И хотя в его книге мы встречаемся с восторженной характеристикой русского реализма XIX века, высокой оценкой его своеобразия и мирового значения (462—466),¹⁸ эта характеристика неслучайно, 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 историко-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 интересных историко-литературных исследований, появившихся на Западе в последнее двадцатилетие.

Вот почему не случайно идеалист Бринкман считает своим долгом «опровергнуть» Ауэрбаха, противопоставив его концепции реализма, совпадающей, по мнению Бринкмана, с марксистской, свою противоположную, идеалистическую концепцию, отри-

¹⁸ Для воинствующей идеалистической позиции В. Кайзера показательным, что он оценивает русский реализм XIX века 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.: W. K a y s e r. Das Grotiske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung. Oldenburg und Hamburg, 1957, SS. 134—139).

цающую 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 общения 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 интенционально 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 повеллы: «Бедный музыкант» (1846) австрийского

писателя Ф. Грильпарцера, «Между небом и землей» О. Людвиг (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 века, является заблуждением. Развитие реализма в XIX веке 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 века — у Грильпарцера и Людвиг (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 века 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

Характеризуя ситуацию, сложившуюся в буржуазном литературоведении двух последних десятилетий, западногерманский ученый И. Дюннингер считает их наиболее типичной чертой «отход от исторического способа рассмотрения». «Вневременно-творческое, внутренние законы образования форм и их типология, интерпретация литературы, независимо от ее исторической обусловленности, — пишет Дюннингер, — приобретали в последнее время все более и более широкую сферу распространения».¹⁹

Однако с середины и особенно с конца 50-х годов в буржуазном литературоведении началось обратное движение. Антиисторическая ориентация американской «новой критики» и западноевропейских ревнителей метода «интерпретации» вызывает растущий отпор со стороны более реалистически и исторически мыслящих представителей буржуазной науки. Отсюда усиленное

¹⁹ J. Dünninger. Geschichte der deutschen Philologie. In: Deutsche Philologie im Aufriß, hrsg. v. W. Stammer, Bd. I, 2. Aufl., E. Schmidt-Verlag, Berlin, Sp. 220.

брожение и среди самих представителей этих течений, порожденное сознанием того, что их антиисторические установки находят все меньшее число сторонников.

Одним из ярких симптомов кризиса, переживаемого идеалистическими, антиисторическими направлениями современного западного литературоведения, является последняя книга Э. Штайгера «Превращения стиля» (1963).²⁰ Сознывая, что разработанный им в 40-е и 50-е годы внеисторический метод «интерпретации» потерпел крах перед лицом реальной жизни и ее требований, Штайгер пытается в новой работе пересмотреть свои прежние антиисторические установки и заменить их иной, более приемлемой для сторонников историзма в науке концепцией. Однако эта «новая» концепция швейцарского ученого оказывается на поверку лишь повторением старых, избитых и давно отброшенных передовой наукой формалистических схем 20-х годов.

Немецкая литературная наука стоит сегодня на распутье, пишет Э. Штайгер в методологическом введении, предпосланном этому новому труду. «Уже более двух десятилетий огромное число германистов с наибольшим усердием посвящают свое время интерпретациям. Перед нами лежит множество методических исследований и больших сборников, и их успех свидетельствует о еще неослабевшем интересе. Но „всякое высказанное слово, — говорит Гете, — вызывает противоречие“ («Избирательное сродство», ч. 2, гл. 4), . . . ибо жизнь в своей неисчерпаемости всегда снова и снова требует противоположного, потому что каждое слово и каждый метод, какими мы бы не пользовались для ее изучения, являются насилием над ней. Так обстоит дело и с интерпретацией. Это не означает, что она ошибочна, что другие методы более верны, но свидетельствует о том, что она адекватна производству искусства лишь в одном отношении и забывает о других» (7).

Обычный упрек, который предъявляют сторонникам интерпретации их критики, состоит в антиисторизме их методологии, которая ведет к искусственной изоляции литературного произведения, его выключению из исторического потока. Штайгер готов согласиться с этим упреком. Интерпретация, по его мнению, дает представление о готовом произведении, рассматриваемом статически, но она не может дать представления о динамике творчества писателя и литературного процесса, т. е. о том или ином направлении эволюции автора, эпохи или ряда этапов развития литературы.

Поэтому Штайгер выдвигает перед сторонниками метода интерпретации в качестве первоочередной, стоящей на повестке дня, задачу «дополнить» этот метод другим, который фиксировал бы изменения в творческом процессе или в литературном со-

²⁰ E. Staiger. Stilwandel. Atlantis-Verlag, Zürich, 1963.

знании эпохи. При этом Штайгер по-прежнему категорически возражает всем тем (в том числе сторонникам марксизма), которые полагают, что задача литературной науки состоит в *объяснении* этих изменений. Тот, кто пытается объяснить движение литературного процесса, установить причины, обуславливающие ход и направление его эволюции, неизбежно, по Штайгеру, как мы уже знаем, изменяет «строго» научному методу, так как выходит за пределы доступных нашему сознанию «эстетических феноменов», а потому попадает в дебри отвлеченной «метафизики».

«Немецкая романтика, говорят нам, например, — пишет Штайгер, возражая сторонникам материалистического понимания истории, — является следствием французской революции. Сами романтики наводят нас на эту мысль. Но ведь французская революция, в свою очередь, — и это бесспорно, — подготовлена поэтами и мыслителями, вызвана к жизни не без их участия. А если бы мы захотели увидеть в них, в свою очередь, лишь функцию „старого порядка“, то мы без труда могли бы отыскать более ранних писателей, которые способствовали возникновению самого этого старого порядка. Таким образом, остается неразрешенным вопрос, является ли в большей мере литература функцией общества или, наоборот, последнее — функцией литературы. И то и другое утверждалось, — первое марксистами, второе — Мартином Хайдеггером. . . Но и то и другое остается теорией и может быть с равным правом доказано в силу бесконечности нашего познания» (9).

Итак, всякая попытка литературоведа выйти за черту узко феноменологического изучения и объяснить историко-литературный процесс исходя из фактов, лежащих за пределами литературного ряда, начисто отвергается Штайгером (как и в 50-е годы) как недопустимое нарушение «автономности» литературной науки (8). Литературовед должен уметь видеть и изображать происходящие в творчестве писателя и в литературном процессе эпохи изменения, но он не имеет права искать им объяснения вне замкнутого литературного ряда, должен ограничиться задачей феноменологического, «имманентного» объяснения их из внутренне необходимого процесса развития самой литературы.

В качестве попытки подобного феноменологического объяснения историко-литературного процесса Штайгер предлагает разработанную им теорию «стилистической эволюции». Теория эта должна служить дополнением к методу интерпретации, помогая исследователю ввести отдельное произведение в исторический контекст и определить его место в общем литературном движении писателя или эпохи.

Всякая литературная эволюция, по мнению Штайгера, имеет в основе своей эволюцию стиля. Эта же последняя сводится к по-

стоянному варьированию четырех категорий: 1) совершенствованию уже возникшего, но еще необработанного стиля (Vollendung); 2) переходу от уже развитого и обработанного стиля к маньеризму и искусственности (Steigerung); 3) движению от устойчивого и законченного стиля к подвижному и текучему (Verflüchtigung) и 4) разрыву сложившейся стилистической системы (Stilbruch). Движение творчества любого писателя и любого более крупного явления литературного процесса (литературной группировки, направления, «стиля эпохи») может быть, по Штайгеру, объяснено с помощью установленных им четырех «вечных» и всеобъемлющих категорий. Направление всякой литературной эволюции определяется тем, каково состояние господствующего литературного стиля, который писатель застаёт в творчестве своих предшественников и старших современников. Если этот стиль требует дальнейшей разработки, то писатель совершенствует его, если же возможности разработки сложившегося в литературе стиля исчерпаны, то он эволюционирует в сторону маньеризма, прочные и законченные стилистические формы приходят в движение и становятся текучими или происходит резкая ломка привычной стилистической системы (15—16). Этот плоскоформалистический метод объяснения литературного процесса, сводящийся к простому, слегка «исправленному» возрождению идей русских формалистов 20-х годов и уподобляющий развитие литературы однообразному движению маятника, Штайгер в своей книге пытается приложить к истории немецкой литературы XVIII—XIX веков, стремясь найти в ней отражение смены установленных им четырех абстрактных моментов «эволюции стиля».

Если попытка спасти метод «интерпретации» (при нежелании отделаться от его основной идеалистической предпосылки — принципиального отказа от признания связи литературы и действительности, неизбежно замыкающего литературоведа в порочный круг «имманентного», формалистического анализа) привела Штайгера к возрождению давно отброшенных идей формализма 20-х годов, то некоторые другие буржуазные литературоведы в США и Западной Германии идут дальше. Признавая, что антиисторизм и идеалистические тенденции метода «интерпретации», понятого в духе Штайгера и Кайзера, завели буржуазное литературоведение в тупик, они ставят вопрос о том, не пора ли буржуазным ученым хотя бы частично «вернуться» к тем методам изучения литературы, которые сторонники школ «интерпретации» презрительно именовали «старыми» методами науки XIX века. 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 мате-

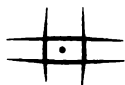
риализма».²¹ А известный западногерманский литературовед Б. фон Визе, считая заслугой буржуазной науки (и в частности, сторонников метода «интерпретации») настойчивое «обращение к специфически поэтическому», в то же время готов признать, что литературоведы ГДР (и вообще литературоведы-марксисты) значительно превосходят своих западных коллег там, где речь идет о понимании и объяснении литературы «из более широкой связи исторической и социальной жизни».²² «Литературную науку, сведенную всецело к интерпретации и поэтике, — пишет Б. фон Визе, — надо предостеречь, напоминая 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» (245).

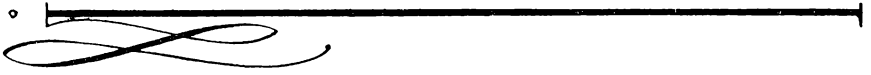
Разумеется, делая подобные откровенные признания, представители буржуазного литературоведения обычно меньше всего думают о том, чтобы сколько-нибудь глубоко и серьезно пересмотреть тот путь, который был пройден буржуазным литературоведением за последние десятилетия, с целью критически сопоставить его 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. Однако растущее сознание краха антиисторического, «имманентного» подхода к изучению литературы в устах буржуазных ученых все же показательно. Это сознание является косвенным отражением успехов марксистско-ленинской науки о литературе в СССР и других социалистических странах и ее растущего международного влияния. Именно успехи и рост влияния марксистской литературной науки заставляют буржуазных литературоведов критически переоценивать 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 марксист-

²¹ H. Rüdiger. Zwischen Interpretation und Geistesgeschichte. Zur gegenwärtigen Situation in der deutschen Literaturwissenschaft. «Euphorion», 1963, Bd. 57, H. 3, S. 243.

²² B. v. Wiese. Geistesgeschichte oder Interpretation? In: Die Wissenschaft von deutscher Sprache und Dichtung. E. Klett-Verlag, Stuttgart, 1963, SS. 244—245.

ской 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).





Б. С. МЕЙЛАХ

ПРЕДМЕТ И ГРАНИЦЫ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ КАК НАУКИ

1

Определение предмета каждой из существующих наук является одной из важнейших методологических проблем. Значение ее многообразно. Суть здесь не только в самой формулировке главной цели исследований, но и в необходимости наметить специфические границы той или иной области знания, установить пути ее взаимодействия с другими дисциплинами и одновременно мотивировать ее самостоятельность, «нерастворимость» в других сферах научной деятельности. Все это делает понятным постоянное внимание представителей различных дисциплин к этой проблеме.

По отношению к литературоведению она, с первого взгляда, может показаться решенной. Иногда приходится слышать, что термин «литературоведение» сам по себе определение достаточно ясное, хотя на самом деле в нем обозначен всего лишь объект изучения и не более того! Стоит только попытаться найти где-либо характеристику предмета и — особенно — границ науки о литературе, учитывающую современную систематику и взаимоотношение наук, как мы вскоре же убедимся, что такой характеристики еще нет. Специальные работы, посвященные этой теме, были написаны давным-давно, когда многие вопросы, волнующие нас сегодня, и не возникали. К сожалению, утеряна университетская традиция, придерживаясь когорой профессора считали обязательным начинать историко-литературный курс с освещения предмета и задач литературоведения; так поступали А. Н. Веселовский, Н. С. Тихонравов, А. Н. Пыпин, В. В. Сиповский, А. В. Луначарский и другие. Вступительные лекции, как правило, публиковались и способствовали в той или иной степени уяснению проблемы. Ей же посвящались в прошлом и вступительные

главы работ по истории литературы, учебных пособий. И эта традиция давно утрачена. Дошло до того, что даже десятитомная «История русской литературы» Академии наук СССР начинается попросту информационным сообщением: «На рубеже VIII—IX вв. сложилась „империя Рюриковичей“...».¹

Несколько строк на интересующую нас тему можно прочитать в предисловии к трехтомнику «История русской литературы»: «Предмет литературоведения как самостоятельной науки, как особой специальной научной дисциплины, составляет изучение литературы в нераздельности содержания и формы, т. е. в ее художественной специфике, в изучении ее как искусства».² Этим беглым замечанием редакция и ограничилась.

Но быть может предмет и границы литературоведения рассматриваются в общих работах по методологии или теории литературы? Нет, и в них эти вопросы обычно не затрагивают. Не освещены они и в коллективном труде ИМЛИ «Теория литературы» (АН СССР, 1962).

Хотя определение предмета нашей науки относится не только к области собственно терминологической, уровень его разработки отражает общее неудовлетворительное состояние литературоведческой терминологии. Это подтверждено, в частности, на IV Международном конгрессе славистов, где вынесено решение о составлении научного словаря литературоведческих терминов и понятий.

Симптоматично, что специалисты других областей, касаясь в той или иной связи вопросов литературоведения, большей частью трактуют его как науку о явлениях далекого прошлого, да притом еще эмпирически описательную (кстати говоря, областью истории литературы большей частью ограничивался предмет этой науки в дореволюционных работах). О неблагоприятном состоянии проблемы свидетельствует соотношение существующих определений предмета литературоведения с однозначными, точными определениями ряда других дисциплин, в особенности естественных. Правда, по сравнению с ними самый объект науки о литературе (как и объекты других общественных наук) сложнее,³ да и предметы смежных наук далеко не во всем ясны (о чем свидетельствует, например, недавняя дискуссия на эту тему у историков). Кроме того, представления о предмете науки изменяются по мере

¹ История русской литературы, т. I. Изд. АН СССР, М.—Л., 1958, стр. 7.

² История русской литературы, т. I. Изд. АН СССР, М.—Л., 1941, стр. 4.

³ Это признают и представители точных наук. Так, академик Б. П. Константинов (физик) говорит: «Мы все понимаем, что развитие гуманитарных наук и деятельность в этой области более трудна, чем в области физики и химии...; мы здесь имеем дело с более сложными объектами» (в сб.: Строительство коммунизма и общественные науки. Изд. АН СССР, М., 1962, стр. 180).

ее развития. Все это так. Но в то время как сущность большинства дисциплин характеризуется по признакам их содержания, целей, генеральной проблемы, специфичности объекта, практического значения, — характеристики предмета литературоведения слишком уж аморфны. Если взять энциклопедические справочники (где обычно цитируются устоявшиеся формулировки), то мы увидим, что наиболее распространенным является определение литературоведения как «науки о художественной литературе», без раскрытия ее сути. В БСЭ (том 25, стр. 235) есть, правда, попытка обосновать значение литературоведения: «Особенности, присущие литературе как специфической форме общественного сознания, обуславливают и самостоятельность л[итературоведения] в ряду других наук». Но ведь ссылка на специфичность объекта обуславливает лишь возможность его изучения, но никак не мотивирует цель, границы какой-либо специальной научной области! Кроме того, при определениях предмета литературоведения чувствуется еще один существенный недостаток. В то время как содержание и цели большинства дисциплин при всей специфичности каждой из них формулируются исходя из общих задач современного научного развития и на основе общей исходной терминологии (об этом подробнее будет сказано ниже), — литературоведение и в этом отношении отличается известным сепаратизмом. Если ко всему сказанному добавить, что до сих пор еще ведутся споры о самом предмете словесно-художественного творчества и, следовательно, еще нет договоренности о трактовке изучаемого объекта, то картина неблагоприятия станет еще более очевидной.

Все это говорится нами, разумеется, не для «сгущения красок». Конечно, теперь положение совсем не такое, как в прошлом, когда, по словам А. Н. Веселовского, история литературы напоминала «географическую полосу, которую международное право освятило как „res nullius“» и из которой каждый выносил «то, что может, по способностям и воззрениям». «Относительно нормы не сговорились, иначе не возвращались бы так настоятельно к вопросу: что такое история литературы?»⁴ Литературоведение давно уже перестало быть кораблем без направления и лоций. Оно представляет собой развитую научную область, завоевавшую прочное место в современной системе знаний своими значительными успехами как в освещении многих проблем литературного процесса, его закономерностей, так и в исследовании творчества выдающихся представителей русской и мировой литературы. Но тем более необходимо усилить внимание к вопросам дальнейшего «самоопределения» и развития нашей области!

⁴ А. Н. Веселовский. Историческая поэтика. Гослитиздат, Л., 1940, стр. 53.

Задача нашей статьи — охарактеризовать основные моменты в определении предмета и границ литературоведения, наметить пути разработки этой проблемы в свете требований современного научного развития. При этом мы исходим из убеждения, что выработка правильных представлений о содержании и целях литературоведения (как и любой области знаний) возможна лишь в связи с историей формирования этих представлений и в единстве «исторического» и «логического» принципов.⁵ Поэтому первые главы статьи посвящаются эволюции представлений о задачах изучения литературы и о предмете литературоведения. При этом поучительными оказываются и постановка в прошлом ряда проблем, сохраняющих и теперь свое значение (а в ряде случаев нерешенных до сих пор), и представляющие несомненный интерес ценные выводы и наблюдения, и даже теоретические блуждания, которые полезно учитывать. Далее мы перейдем к вопросу о составных частях литературоведения, его границах и его взаимодействиях с другими науками и попытаемся наметить принципы определения его предмета на основе выдвигаемых теперь исходных общенаучных критериев.

2

Степень осознанности задач изучения литературы всегда и в значительной мере зависела от уровня систематизации и классификации знаний. История сохранила различные решения, возникшие на этом пути. В аристотелевской системе наук они разделены на теоретические (цель которых «сознание ради него самого»), практические и творческие. К последним относилось искусство, но о специфике предмета тогда, разумеется, не могло быть и речи. В ряде позднейших попыток систематизации наук наибольшее распространение получила классификация, предложенная Ф. Бэконом и воспроизведенная с некоторыми вариациями Д'Аламбером в его вступлении к «Энциклопедии наук, искусств и ремесел». По этой классификации науки делились не по цели исследования и не по различиям в объектах познания, а по различиям в способностях человека: при изучении искусства и его видов тем самым отодвигалась проблема специфичности, без чего вообще немислимо определение сущности и задач науки об искусстве, о литературе. В дальнейшем если и были серьезные сдвиги в классификации естественных наук (особенно в работах Сен-Симона и Гегеля), то в отношении к наукам общественным

⁵ Такой путь исследования интересующей нас темы получает в последние годы все большее признание. Характеристика подобного рода теоретических принципов содержится, в частности, в статье Н. И. Родного «Соотношение истории и логики науки», где справедливо говорится о том, что «история науки непосредственно смыкается с логикой и методологией науки, образуя их основание» («Вопросы философии», 1955, стр. 39).

здесь по-прежнему царила зыбкость и неопределенность принципов. И лишь с возникновением марксизма появилась прочная методологическая основа для классификации всех областей знания. На новом этапе развития науки определилась и ее систематика, включающая в себя три отрасли. — естественные науки, общественные и гносеологию. Стала отчетливей единая цель наук — познание закономерностей объективного мира и использование их в практической деятельности. Определились также критерии, которые позволяют судить о праве той или иной науки на самостоятельность, о ее предмете и границах. К этим критериям относятся:

1. Наличие своего специфического объекта изучения.

2. Оснащенность фактическим материалом как результат наблюдений и исследовательских изысканий.

3. Выработка в качестве предпосылок научных изучений методологических принципов обобщения фактического материала.

4. Возможность раскрытия, на основе этих принципов, сущности и законов развития изучаемого объекта.

Осознание предмета любой из наук в соответствии с этими критериями возможно только на этапах, когда та или иная дисциплина достигает определенной степени зрелости. Эту закономерность в истории наук можно проиллюстрировать на примере такой бурно развивающейся современной науки, как кибернетика. По словам одного из видных представителей этой науки Г. Греневского, «до сих пор не существует классического изложения кибернетики. В частности, она не располагает какой-либо установленной, более или менее общепринятой системой оснований. Впрочем, это и не удивительно. История науки как будто показывает, что ни одна наука (в историческом развитии) не строится от своих логических оснований. Обыкновенно логические основания возникают на очень поздней стадии развития соответствующей науки».⁶ То же самое можно сказать и о раннем периоде литературоведения.

Освещение истории этой науки составляет особую задачу.⁷ Однако поскольку мы условились выше, что понимание предмета этой науки (как и других наук) неотделимо от ее истории, попытаемся наметить периодизацию ее основных этапов.

Начнем с принципов этой периодизации, как мы их понимаем.

⁶ Г. Греневский. Кибернетика без математики. Перевод с польского. Изд. «Советское радио», М., 1964, стр. 19—20.

⁷ В русской историографии имеется несколько работ на эту тему, сохраняющих свое значение по фактическому материалу, но устаревших и по системе классификации, и по общим методологическим принципам. См., например: Н. Дашкевич. Постепенное развитие науки истории литератур и современные ее задачи. «Университетские известия», Киев, 1877, № 10; В. Перетц. Краткий очерк методологии истории русской литературы. Изд. «Academia», Пг., 1922; А. Цейтлин. Методы домарксистского литературоведения. «Литературная энциклопедия», 1934, т. 7.

В старых (в том числе и упомянутых выше) историографических работах эволюция литературоведения рассматривалась лишь со стороны внутреннего развития этой дисциплины. Между тем для того чтобы создать достоверную картину ее истории, необходимо учитывать также общие тенденции научного развития в целом. Литературоведение немало почерпнуло не только из смежных областей знаний, но даже из методологии наук, которые, казалось бы, являются от него весьма далекими: можно лишь сожалеть, что эта традиция в последние годы была почти забыта.⁸

Вырабатывая периодизацию истории литературоведения, необходимо исходить из трех моментов: из «внутренней истории» этой науки, из ее связи с общественным развитием и с состоянием других областей знаний. Если два первых момента в нашей историографии так или иначе учитывались, то третий не привлекал внимания. А между тем борьба за научный метод в литературоведении связана с общими направлениями научного развития и спорами по основным проблемам мировоззрения, приобретаемыми на некоторых переломных этапах общественной жизни особенно острый характер.

На основе этих методологических принципов мы и попытаемся охарактеризовать основные этапы формирования представлений о его предмете и задачах литературоведения.

Первый период, предшествующий возникновению этой науки как таковой, охватывает длительный промежуток времени — от античной древности до средневековья. В этот период понятие о специфичности словесно-художественного творчества не существовало, поэтому естественно не возникал и вопрос о предмете его изучения. Деятельность в этой области ограничивалась собиранием произведений письменности (независимо от их содержания, формы и назначения), выявлением «непонятных мест» и их комментированием, порой составлением несистематических сведений о биографиях авторов. Но не только такого рода деятельность составила необходимый этап на пути к будущей науке о литературе: ее подготовительным фондом были и эмпирические описания, и отдельные теоретические наблюдения, касавшиеся искусства поэзии, языка, стиля, и наставления поэтам, — весь этот пестрый материал, который содержится в сочинениях и высказываниях античных мыслителей, а также в древних поэтических трактатах Индии, Китая, арабского Востока.

Второй период — средневековье, обычно именуется в историографических обзорах «схоластическим». В это время господства феодальной реакции изучение литературы, как и научное

⁸ Характерно, что в качестве одной из важнейших проблем, на которую теперь нужно обратить особое внимание, называется взаимосвязь общественных наук, а также взаимодействие наук общественных и естественных (см.: Постановление Президиума Академии наук СССР. В сб.: Методологические проблемы науки, изд. «Наука», М., 1964, стр. 345).

развитие в целом, тормозилось догмами церковной идеологии, считавшей науку служанкой богословия. Все же к XII—началу XIII века при нерасчлененности понятия «литература» относится известное развитие библиографии и литературной критики. Важным предвестием формирования представлений о предмете литературных изучений были робкие попытки связать их с исторической жизнью. Так, во «Всемирной хронике» француза монаха Гелинанда история некоторых литературных произведений ставится в связь с историей событий. В качестве показателя нового отношения к литературе справедливо отмечается учреждение в 1373 году во Флоренции кафедры для истолкования «Божественной комедии» Данте (как известно, первым профессором на этой кафедре был Боккаччо). На протяжении этого же периода складывались и предпосылки литературной критики в России, как в форме отдельных суждений о произведениях древней письменности, так и в «риториках».⁹

На ранних этапах истории науки суждения о словесно-художественном творчестве были частью единой и нерасчлененной совокупности знаний о природе и человеке. И все-таки уже в ранних, хотя и разрозненных оценках литературных сочинений и отдельных образов можно обнаружить отражение принципиально различных по своим основам взглядов на мир. Платон, отрицавший возможность объективного познания истины, рассматривал явления искусства на основе представлений о мире лишь как «отблеске отблесков», у Аристотеля же (несмотря на его колебания между материализмом и идеализмом) взгляд на природу, как на реальный источник опыта, источник ощущений, сочетался с признанием познавательного значения искусства, его связи с действительностью.

Материалистические и идеалистические тенденции всегда определяли борьбу противоположных лагерей в науке вообще и в науке о литературе в частности. Классификация литературоведческих направлений возможна только с учетом этих двух основных тенденций (теории, в которых обе они совмещаются, не противоречат, разумеется, принципам такого рода классификации. В таких случаях речь может идти или о противоречивости теорий или об их эклектизме). В определенные эпохи преобладала та или другая тенденция. В средние века попытки материалистического подхода к пониманию искусства подавлялись мистическими учениями о «божественной красоте», отрицавшими научное познание. В дальнейшем, начиная с эпохи Возрождения, материалистическая линия в борьбе с противоположной ей идеалистической все более и более укреплялась. В прямой зависимости от взглядов на по-

⁹ См.: П. Н. Берков. Предпосылки зарождения русской литературной критики. История русской критики, т. I, Изд. АН СССР, М.—Л., 1958, стр. 25—40.

знавательные возможности человека и от общего уровня знаний об окружающем мире находилось и дальнейшее осмысление задач науки, в том числе литературоведения.

Особенно рельефно эта зависимость выразилась в третьем периоде истории науки — XV—XVIII веках, составившем эпоху кризиса феодальных отношений, подготовки и свершения революционных преобразований на Западе. Эта эпоха, согласно определению Энгельса, явилась началом развития всех областей науки уже в современном понимании их основных признаков. Величайшие открытия во всех областях знаний, открытия, обозначенные именами Леонардо да Винчи, Коперника, Галилея, Ньютона, Ломоносова и других, относились к естествознанию, но они вели к новому пониманию всеобщей проблемы «человек и мир».

В обстановке революционной ломки средневековой регламентации общественной жизни выдвинулся аналитический подход к изучению различных явлений во всех областях знаний, стремление к познанию сущности, причин и следствий. Хотя общественные науки (в современном значении этого понятия) тогда еще не были науками, но «насквозь революционное» естествознание того времени оказало воздействие на все отрасли знаний, ибо «шло рука об руку с пробуждающейся новой философией...».¹⁰ В трудах Ф. Бэкона, Р. Декарта и других представителей этой философии обосновывался научный метод познания жизни, доказывалась необходимость проверки умозрительных построений опытом, фактами действительности. Выдвигались требования строгого обоснования теорий, к какой бы области наук они не принадлежали. Логически требования этого метода должны были предъявляться и к истории литературы, которую Ф. Бэкон впервые назвал как самостоятельную дисциплину в своем трактате «О достоинстве и приращении наук» (1605). Но в практике эти требования еще не могли быть реализованы.

В XVII—XVIII веках выкристаллизовался и самый принцип классификации наук по объектам изучения (в качестве самостоятельных дисциплин выделялись физиология, ботаника, химия, геология и др.). Все более значительное место в системе наук стала занимать история отдельных стран и народов. В зависимости от общей истории формировались и понятия о задачах исследования и оценки литературных явлений.

Необходимость пристального внимания к этим задачам выдвигалась и прогрессом науки в целом, и потребностями литературного развития. Признано, что самый термин «история литературы» впервые был введен в заголовке труда Ламбека: «*Prodromus historiae litterariae*» (Hamburg, 1659). Тем самым была утверждена новая дисциплина. Однако до определения ее предмета и границ было еще далеко, прежде всего из-за неясности

¹⁰ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 20, стр. 508.

теоретических принципов изучения самого объекта. Поэтому огромное значение для судеб науки о литературе имели труды Гердера, Вольтера, Дидро, Руссо, Ломоносова, Радищева и других представителей Просвещения, намечавших критерии не только оценки художественных произведений, но и факторов, определяющих литературное развитие. Хотя идеалистическое истолкование общественной жизни, как управляемой «мнениями», ограничивало возможности анализа сущности литературы, все же именно в эту эпоху кристаллизуются идеи зависимости литературы от общественной среды, народных истоков художественного творчества различных времен, его роли в духовной жизни. Во всем этом проявлялось свойственное всей передовой науке стремление покончить с критерием вечных, незыблемых истин, отвлеченных, догматических канонов, которые стирали качественные признаки явлений, мешали видеть отмирание старых и рождение новых представлений.

Возможность выделения литературных изучений в самостоятельную дисциплину была обусловлена накоплением к этому времени весьма значительного фактического материала, требующего обобщения, и еще одним важным обстоятельством: качественное своеобразие художественной литературы определилось как специальная научная проблема. Новый, специфический подход возник после того, как Баумгартен (хотя и на основе идеалистических представлений о границах между эстетическим и рассудочным познанием) впервые стал рассматривать искусство в виде эстетического объекта.

Четвертый период развития науки, конец XVIII—начало XIX века, был озаглавлен иногда сознательным, иногда стихийным выдвинутым идеям исследования процесса развития явлений природы и общества, а также взаимосвязи и единства различных форм материи и движения. В обстановке дальнейшей дифференциации научных дисциплин и уточнения их предмета окончательно становится самостоятельной областью и закрепляется в системе наук также изучение литературы. Возникают решающие для этой дисциплины поиски метода, который позволил бы рассматривать движение литературы как процесс. Характерна в этом смысле декларация в «Истории немецкой литературы» Гервинуса (1835): «Не ограничиваясь отдельными явлениями, исторический критик повествует о всей совокупности поэтических творений и показывает их происхождение из духа и условий времени, из круга идей, событий и исторических судеб, отыскивает причины литературных явлений и устанавливает их действие и влияние и на этом преимущественно сознании оценивает их по степени достоинства».¹¹ Такого рода взгляд на задачи

¹¹ G. Gervinus. Geschichte der poetischen National-Literatur der Deutschen, Erster Theil, Leipzig, 1835, S. 11.

изучения литературы по существу граничил с определением предмета науки.

Научный подход к литературным явлениям постепенно проби- вался сквозь схоластику идеализма и метафизику. Общественные дисциплины в своих наиболее передовых достижениях все более обращали внимание на происхождение социальных явлений и их связи, несмотря на общую идеалистичность методологии.

В конце XVIII и особенно в первые десятилетия XIX века выдвигается ряд новых и плодотворных принципов. Среди них первостепенное значение имел принцип историзма, требовавший изучения явлений природы и общества в их возникновении и развитии. Этот принцип, хотя и на той же идеалистической основе, воплощен в трудах Гегеля, в частности в его «Эстетике», ценность которой Маркс и Энгельс видели в «огромном историческом чутье»¹² философа. На литературоведение оказало затем значительное влияние крупнейшее достижение буржуазной историографии — теория классовой борьбы, созданная французскими историками первой половины XIX века Ф. Гизо, О. Тьерри, Ф. Минье. Великий принцип историзма, пусть ограниченный, нередко проникал даже в учебные пособия по литературе.¹³

Не имея возможности в пределах нашей статьи говорить о длительной истории исканий теории, позволяющей поставить изучение литературы на действительно научную почву, отметим, что в домарксистском литературоведении вершиной таких поисков является методология революционных демократов 40—60-х годов и особенно Белинского. Его принципы анализа художественного творчества во многом находят на уровне современных задач и требований науки о литературе. Это относится прежде всего к его пониманию специфики предмета литературных исследований в единстве исторического и эстетического подходов. «Критика историческая без эстетической, и наоборот, эстетическая без исторической, будет односторонняя, а, следовательно, ложная»¹⁴ — таково одно из его основных положений, следуя которому он требовал единства и общности анализа, помогающего «прозревать в историческую связь явлений».¹⁵ Другим методологическим принципом, который нашел осуществление в деятельности Белинского,

¹² К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 13, стр. 496.

¹³ В качестве примера распространения этого принципа уже в 30-е годы, иногда даже в учебной практике, можно привести забытое в нашей историографии «Руководство к познанию истории литературы» В. Плаксина (СПб., 1833). Здесь литература определяется как выражение внутренней жизни народа, связанной с его политической жизнью и судьбой. Сам материал литературного развития неизмеримо расширен по сравнению с аналогичными пособиями. Введены факты истории литературы не только Европы, но и стран Востока.

¹⁴ В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., Изд. АН СССР, М., т. VI, 1955, стр. 284.

¹⁵ Там же, т. VII, 1955, стр. 106.

является соединением теории литературы, истории, литературы и литературной критики в самом ходе анализа литературных явлений. Освещение путей литературного развития сочеталось со стремлением установить его общие законы, оценка роли и функции произведений в породившую их эпоху совмещалась с определением их ценности для сегодняшнего дня. Всем этим Белинский оказался нашим непосредственным предшественником в понимании предмета и задач литературоведения.

Каковы же общие черты разработки этой проблемы в домарксистский период в целом? Из недифференцированного, сугубо эмпирического описания памятников письменности изучение литературы превратилось ко второй половине XIX века в самостоятельную научную область. Стали на очередь основные для всякой науки вопросы о специфическом объекте, цели, методе исследования, и тем самым понимание предмета вступило в новую фазу.

Требование раскрывать закономерности литературного развития все настойчивее звучит в трудах литературоведов самых различных направлений. Методологические попытки решения этой проблемы в домарксистской науке представляют собой весьма пеструю картину. Поскольку наибольших успехов в установлении закономерностей достигло в то время естествознание, взоры ряда ученых обратились к этой области знаний. В этом было рациональное зерно, и при правильном подходе разработка общих методологических принципов изучения природы и общества в их единстве (против чего резко возражали последователи Канта) могла бы способствовать внедрению в литературоведение некоторых предпосылок объективно-каузального анализа, в противовес субъективно-идеалистическим спекулятивным построениям. Однако попытки освоить характерные для передового естествознания принципы детерминизма и изучения закономерностей сталкивались с бесплодными опытами построения литературоведения по механической аналогии с науками естественными. Так, Брюнетьер, исходя из завоеваний биологии, писал об изучении различных форм истории искусства в их последовательности: «Нельзя ли выявить законы, управляющие этой последовательностью? Из чего можно усмотреть существование этих законов? Каким образом и на чем можем мы их доказать? Другими словами, нельзя ли в истории литературы найти кое-что сходное с тем „прогрессивным дифференцированием“, которое в живой природе превращает гомоген в гетероген и из сходства порождает различие? ..»¹⁶ Предлагая перенести теорию эволюции видов на изучение литературы, Брюнетьер пришел к вульгаризации самой проблемы.

¹⁶ G. Brunetière. L'évolution des genres dans l'histoire de la littérature. Paris, 1890, pp. 8—9 (курсив мой, — Б. М.).

На иных путях стремились установить закономерности литературного развития — отсюда уточнить предмет литературоведения — ученые, близкие к историко-культурной школе. Так, Н. Дашкевич, правомерно ставя вопрос о содержании «законов совершившегося развития литературы, открытие которых предстоит», не пошел, однако, дальше заявления, что эта наука «имеет своим специальным предметом внутреннюю жизнь человечества, как она выражается в литературных произведениях».¹⁷ Весьма расплывчатым было и определение предмета литературоведения А. Н. Пыпиным: содержание истории литературы фактически было им сведено к истории общественной мысли и нравов. Хотя его позиция была в известной мере прогрессивной, так как приковывала внимание к связи литературного развития с «общественным движением» (понимаемым очень широко), но игнорирование специфического предмета науки о литературе означало по сравнению с Белинским отступление назад.

А. Н. Веселовский выдвинул в качестве генеральной задачи литературоведения необходимость «проследить элемент законности, необходимости того или другого рода литературных произведений в известную эпоху цивилизации». Элемент «законности» «обнимает историю всего человечества», а поэзия «вечно творится в очередном сочетании этих форм с закономерно изменяющимися общественными идеалами».¹⁸ Свои исходные положения Веселовский реализовал в типологических сопоставлениях сходных явлений различных национальных литератур, возникших в разное время, объясняя генезис этих явлений однородными стадиями общественного развития (однако стадийность интерпретировалась им позитивистски). Новые возможности науки усматривались преимущественно в сравнительно-историческом методе, который сам по себе является необходимым элементом историко-литературного исследования (если при этом, конечно, не снимается главный вопрос о детерминированности литературного процесса и его движущих силах).

Итак, хотя сама постановка задачи изучения закономерностей литературного развития, продиктованная общими достижениями научных знаний, составила крупный этап в литературоведении, — найти пути к решению этой задачи даже наиболее талантливым представителям думарксистского литературоведения не удалось.

В истории литературоведения было немало попыток строить эту область знаний на базе различных философских теорий. Всегда будет изучаться и творчески осваиваться наукой ценнейшая своей диалектикой гегелевская концепция, но и она оказалась

¹⁷ Н. Д а ш к е в и ч. Постепенное развитие науки истории литератур и современные ее задачи, стр. 744.

¹⁸ А. Н. В е с е л о в с к и й. 1) История эпоса, 1881—1882. Литограф. изд., стр. 1; 2) Собр. соч., т. I, Изд. Отд. русск. яз. и словесн. имп. Акад. наук, СПб., стр. 392.

бессильной объяснить детерминированность явлений искусства и привела ее автора к неверным, полным пессимизма выводам о конечной фазе художественного развития человечества. Если в эстетике Гегеля сохраняют значение ее диалектический метод и многие глубокие наблюдения, то в большинстве своем совершенно бесплодными оказались теоретические построения историков литературы, замкнувшихся в схемах и модификациях уточненного идеализма. Столь же обреченными на неудачи были многие попытки создавать историю литературы на базе позитивистской социологии. В конце концов крах всех подобного рода попыток привел литературоведов, стоявших вне марксизма, к выводам о том, что построить историю литературы как науку вообще нельзя. Положение оказалось весьма своеобразным. В конце XIX и в начале XX века литературоведение собрало и обработало огромный фактический материал, открыло много литературных памятников, накопило море ценнейших наблюдений, поставило центральный вопрос о необходимости изучать закономерности литературного процесса, но «руководящей идеи» так и не нашло. Вот почему в дискуссии о положении истории литературы, возникшей в начале 900-х годов, ряд представителей академической науки (Н. Н. Никольский, В. И. Истрин и другие) высказывали серьезные сомнения в самой возможности ее построения. Даже занявший в этой дискуссии позицию наиболее оптимистическую академик А. И. Соболевский сопроводил свои рассуждения характерной оговоркой: все в мире преходяще, научная истина лишь отражает наши знания о предмете в данный момент; то, что вчера было истиной, сегодня оказывается уже заблуждением.¹⁹ Против самой возможности превращения истории литературы в науку выдвигался и такой аргумент: без эксперимента не может быть науки, а в литературоведении эксперимент немыслим. На это следовало тогда резонное возражение: эксперимент невозможен также и в астрономии, которую, однако, никто не отказывается считать наукой. . . В результате всего этого вопрос о судьбах литературоведения безнадежно запутался. Эта путаница отразилась и в разноголосице суждений о его предмете в целом и истории литературы в частности.

Отсутствие обоснованной системы методологических принципов препятствовало и выработке твердых критериев отбора всего рационального и плодотворного, что было накоплено предшествующим развитием науки о литературе. Положительным было, например, наметившееся еще в начале XIX века стремление очертить цели, границы этой науки, выделить эстетические качества как специфические в объекте литературоведения. Крупным шагом вперед было то понимание Белинским его предмета и задач, о кото-

¹⁹ См.: А. И. Соболевский. Несколько мыслей о древней русской литературе. СПб., 1903.

ром мы говорили выше. Но этим прогрессивным принципам противостояли направления, которые развивались на иных путях. Значительное распространение получила антисоциальная трактовка предмета литературоведения, выросшая на почве кантовского учения о незаинтересованности эстетического суждения и в конце концов послужившая базой формалистической трактовки предмета литературы как изучения «суммы приемов». С другой стороны, в начале XIX века возникло, а затем получило свое развитие противоположное течение, которое совершенно игнорировало проблему специфического объекта литературоведения и расширяло его до беспредельности, включая историю идей в любых формах выражения, историю культуры, цивилизации, народного быта. . . . Такого рода определений литературы бесчисленное множество, причем некоторые из них своей широтой по существу вообще ликвидируют науку о литературе как самостоятельную область. Долгое время популярным было определение Ф. Шлегеля, утверждавшего, что под словом «литература» мы разумеем все те искусства и науки, все те изложения и произведения, которые предметом имеют жизнь и самого человека. Типичными для подобного направления являются и взгляды Иоганна Шерра, который характеризовал историю литературы как совокупность произведений человеческого духа. Насколько отвлеченными и безграничными были подобные определения, свидетельствует уже тот факт, что выдвигавшие их авторы на практике их опровергали, резко суживая сферу своих исследований.

В буржуазном литературоведении, особенно по мере обострения классовых противоречий, развивались также интуитивистско-идеалистические трактовки содержания и задач литературоведения. Апологеты этих трактовок следовали принципам психоаналитической школы Фрейда, утонченно-субъективистских систем Бергсона, Гундольфа и других. Направления такого рода вообще отрицали объективный критерий исследования литературы. Причинная связь явлений художественного творчества с действительностью подменялась тезисами о непознаваемости «тайнств» искусства, «снах художника», о которых можно только догадываться.

Современное буржуазное литературоведение Запада характеризуется усилением субъективно-идеалистических концепций, в принципе исключающих познание объективных закономерностей. Даже в тех из такого рода работ, которые все же содержат интересные наблюдения и ценный фактический материал, обязывающий, казалось, к объективным выводам, поражает бессилие исследователей в объяснении литературного процесса. Тяготение буржуазного литературоведения к старым методам, явно несостоятельным, — к фрейдизму, интуитивизму, формализму, — с одной стороны, а с другой — рост авторитета марксистской теории в среде прогрессивных представителей филологии, — таковы полярно-противоположные пути развития науки о литературе за

рубежом. Показательно, что ученые, отвергающие марксизм, не могут выйти из замкнутого круга основных нерешенных проблем. В своем широко известном обзоре работ по литературоведению швейцарский профессор Макс Верли стремится выделить конструктивные элементы идеалистической истории литературы, но в итоге приходит к заключению о необходимости «новой концепции» и нового применения исторического метода в литературоведческих исследованиях.²⁰ Вне марксистской методологии, которую Верли не принимает, такая концепция, конечно, немыслима.

3

Возможность перехода литературоведения на новую, высшую ступень стала реальной после того, как возникла философия диалектического и исторического материализма.

Задача каждой научной отрасли — раскрытие сущности и основных закономерностей тех или иных явлений, процессов их развития. Маркс и Энгельс впервые открыли пути действительного научного анализа детерминированности сложнейших явлений общественной жизни, в том числе анализа закономерностей развития художественной литературы. По-новому определились предмет и задачи ее исследования. Начался новейший, современный этап в истории литературоведения.

Маркс и Энгельс неоднократно указывали на необходимость разработки материалистического метода применительно к изучению разнообразных сторон действительности. «...Разъяснение процесса развития, который заключает в себе ряд последовательных фаз»,²¹ — такова, по мысли Энгельса, основная дорога исторического исследования. Анализируя историю духовной жизни общества, Маркс и Энгельс применяли и к истории литературы выработанные ими общеметодологические принципы. Своеобразие каждой фазы развития искусства, ее обусловленность материальными причинами, ее связь с предшествующей и последующей фазой, ее социальное содержание и поступательные тенденции — такова та «руководящая нить», которой придерживались Маркс и Энгельс в изучении художественной литературы.

Новаторский характер этой методологии проявился и в критике Марксом и Энгельсом предшествующих и современных им методов изучения истории искусств. Считая историзм мышления Гегеля замечательным качеством великого философа, Энгельс вместе с тем показал неудачу его построений и в «Феноменологии духа» и в «Истории философии», и в «Эстетике». Энгельс сочувственно отметил, что у Гегеля «развитие его мыслей всегда шло параллельно развитию мировой истории», «он первый пытался

²⁰ М. Верли. Общее литературоведение. ИЛ, М., 1957, стр. 224.

²¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. XXVII, стр. 610.

показать развитие и внутреннюю связь истории». ²² Но ни Гегель, ни другие представители идеалистической эстетики не могли познать движущие силы истории. Только Маркс и Энгельс на основе разработанного ими учения о развитии общественно-экономических формаций сумели раскрыть общественную жизнь во всех ее проявлениях как процесс, управляемый объективными законами.

Маркс и Энгельс дали примеры историко-материалистического подхода к изучению художественного развития человечества как единого диалектического процесса. Ранние стадии искусства и фольклор, скандинавская «Эдда» и «Илиада» Гомера, средневековая рыцарская поэзия и «Божественная комедия» Данте, драмы Шекспира и «Человеческая комедия» Бальзака и другие памятники художественного творчества осознавались Марксом и Энгельсом как звенья единой цепи культурного развития. Эта цепь составляет органическое целое с развитием истории человечества от древнейшего родового строя через рабовладельческое общество и средневековый феодализм к различным фазам капитализма, и, наконец, к социалистической и коммунистической культуре. Отдельные оценки, которые Маркс и Энгельс давали литературным памятникам, связаны с общей, стройной концепцией развития культур на разных исторических этапах.

На основе марксистской концепции истории общества в ее последовательных фазах открылась возможность построения целостной истории мировой литературы с древнейших времен до наших дней. Решающие, эпохальные повороты мировой литературы, согласно взглядам Маркса и Энгельса, связаны с крупнейшими общественно-политическими переворотами в истории разных стран. Так получила теоретическую историко-материалистическую основу для своего истолкования эволюция художественных направлений и форм. Постоянно предупреждая против применения историко-материалистического метода в качестве шаблона, Маркс и Энгельс дали примеры сложного анализа развития и смены литературных направлений, художественных систем, жанров. Марксистский метод требует сочетания освещения общих закономерностей, характерных для литератур разных стран, с анализом национального своеобразия каждой литературы.

Развивая и обогащая марксистское учение, Ленин обращал особое внимание на слова Маркса о необходимости объяснять перемену во всех идеологических, в том числе художественных формах исходя из противоречий материальной жизни. Освещение любой из этих форм может стать истинно научным. Основа здесь, как показал Ленин, в изучении социального процесса как естественно-исторического, в изучении общественных формаций, их объектив-

²² К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве, т. I, изд. «Искусство», М., 1957, стр. 72.

ных законов, раскрытию внутренних противоречий, раскрытию борьбы классов, объективной логики изменений в обществе. При таком подходе общество с его духовной жизнью выступает, по определению Ленина, как живой, пребывающий в постоянном движении социальный организм.

На этой основе раскрывается также детерминированность литературного развития. Этот строго научный метод пронизывает все работы Ленина, в том числе и его оценки литературных явлений. Ленин отстаивал этот метод в борьбе с «субъективной социологией», с буржуазным позитивизмом и различными формами философского идеализма. Свою критику этих и других антинаучных методов в социологии Ленин распространил и на подход их сторонников к пониманию литературы.

Среди общих методологических принципов, которыми Ленин руководствовался при освещении различных, и в том числе литературных явлений, особенно важны для нашего литературоведения принципы изучения, подбора и расположения фактического материала и основных путей его исследования.

Первый из этих общих методологических принципов, сформулированных Лениным, заключается в необходимости установить в качестве фундамента *всю сумму точных и бесспорных фактов*. Ленин указывал, что нет более распространенного и более несостоятельного приема в области изучения общественных явлений, как искусственный подбор и группировка фактов для заранее придуманной схемы, подбор с этой целью примеров. Ленин говорил: «... Необходимо брать не отдельные факты, а *всю совокупность* относящихся к рассматриваемому вопросу фактов, без *единого* исключения, ибо иначе неизбежно возникнет подозрение. . . в том, что факты выбраны или подобраны произвольно. . .»²³

Другой методологический принцип касается уже путей исследования. Этот принцип гласит, что весь дух марксизма, вся его система требуют, чтобы каждое положение рассматривалось лишь исторически, лишь в связи с конкретным опытом истории.²⁴

Всеми охарактеризованными выше основными методологическими принципами определяется направление советской науки о литературе, достижения которой общеизвестны.

История поисков определения предмета и задач литературоведения, как мы видели, подтверждает, что оно обрело верные основы для решения проблемы только в марксистской теории. В России это положение было впервые аргументировано в труде Г. В. Плеханова «К вопросу о развитии монистического взгляда на историю» (1895), роль которого в историографии литературоведения до сих пор достаточно не оценена. Касясь в этом своем труде изучения литературы и анализируя методологические установки

²³ В. И. Ленин, Полн. собр. соч., т. 30, стр. 351.

²⁴ См.: В. И. Ленин, Сочинения, т. 35, стр. 200.

Тэна, Брюнетьера, Гюйо, Плеханов показал, что это изучение может стать действительно научным, если будет строиться на основе историко-материалистического понимания детерминированности литературного процесса. В других своих работах о литературе Плеханов хотя и не дал в прямой форме определения предмета науки о литературе, все же сделал большой вклад в самую постановку проблемы на марксистской основе: он не только развил мысли Белинского о единстве идейного и эстетического анализа литературного творчества, но подчеркнул необходимость в ходе такого анализа вскрыть объективно обусловленный генезис и закономерности развития литературных явлений. К сожалению, до недавнего времени преимущественное внимание у нас привлекали общеизвестные философские и политические ошибки Плеханова и поэтому оставалась в тени его громадная заслуга в отстаивании науки о литературе как важной и самостоятельной области знаний, которая обладает возможностями быть столь же точной, как и науки естественные. Это положение он защищал, критикуя не только открытых сторонников импрессионизма в литературоведении, но и такого ученого, как Г. Лансон: в рецензии на его «Историю французской литературы» Плеханов отверг утверждение о том, что изучение литературы не может стать в ряд других наук и служит лишь саморазвитию. Как показал Плеханов, в принципе все стороны литературного творчества могут быть предметом точного анализа.

Современное марксистское литературоведение определилось как наука, устанавливающая принципы изучения специфики, генезиса и развития словесно-художественного творчества, исследующая идейно-эстетическую ценность и структуру литературных произведений, социально-исторические закономерности литературного процесса прошлой и современной эпох. Но в ходе дальнейшей разработки задач и границ литературоведения необходимо непрерывно осваивать все ценные достижения предшествующих этапов этой науки и преодолеть тот нигилизм в отношении к домарксистскому периоду ее истории, который до последнего времени отчетливо проявляется во многих трудах. Несомненно, и на область истории литературоведения можно распространить общую ленинскую трактовку задач критического освоения культурного наследия. Как справедливо отметил А. И. Белецкий, «было бы грубой ошибкой, имевшей место у вульгаризаторов марксизма — огульно и легкомысленно отрицать все, что сделано было учеными (литературоведами, — Б. М.), работавшими в университетах и научных организациях дооктябрьской эпохи».²⁵ На необходимость такого подхода к литературоведческому наследию указывает и Н. К. Гудзий в своей работе об истории литературоведения в Московском уни-

²⁵ А. И. Белецкий. Наука о литературе в истории Харьковского университета. «Тр. филол. фак. Харьк. унив. им. Горького», т. 7, 1959, стр. 5.

верситете.²⁶ Разумеется, речь должна идти не о реабилитации реакционных направлений, а о том, чтобы выделить все ценное, прежде всего в плане постановки вопросов, актуальных и сегодня. Необходимость пересмотра заново с этих позиций всей истории нашего и зарубежного литературоведения очевидна. Этот пересмотр, основанный на объективном анализе, не должен иметь ничего общего с теми частыми и нервными переоценками деятелей прошлого, которые имели место во время культа личности и походили скорее на номенклатурный переучет, продиктованный жесткими требованиями конъюнктуры. Пересмотр литературоведческого наследия с позиций марксистско-ленинской методологии сткроет, несомненно, много нового, позволит реабилитировать ученых, облик которых был прежде незаслуженно принижен, искажен. Вместе с тем такой пересмотр поможет также борьбе с антинаучными концепциями и дальнейшему прояснению истоков современных реакционных теорий, нередко выдаваемых на Западе за новейшие открытия.

4

Особого рассмотрения требует вопрос о структуре литературоведения, о сущности и задачах составляющих эту науку дисциплин.

Литературоведение на современном этапе включает ряд взаимосвязанных разделов: методологию и теорию литературы; историю литературы; литературную критику. Кроме того, в систему литературоведения входят так называемые вспомогательные дисциплины — литературная библиография, текстология и другие. С развитием науки содержание отдельных разделов литературоведения, связи между ними изменяются и некоторые из существующих определений требуют пересмотра.

Начнем с методологии и теории литературы. Распространенное отождествление этих дисциплин следует, с нашей точки зрения, признать несостоятельным. В самом деле: задача методологии — выработка путей и общих принципов исследования художественной литературы в ее специфике, закономерностей ее развития как объективно обусловленного социально-исторического процесса. Теория же литературы посвящена выяснению сущности и функциональной взаимозависимости основных элементов литературного творчества (поэтического языка, жанров, стихосложения и т. д.), а также определения литературных процессов в целом, художественных методов и направлений, и т. д. Из этого можно логически заключить, что для построения теории литературы необходимы надежные методологические принципы, т. е.

²⁶ См.: Н. К. Гудзий. Изучение русской литературы в Московском университете (дооктябрьский период). Изд. МГУ, 1958.

методология литературоведения является фундаментом не только истории литературы и литературной критики, но и теории литературы.

Подтверждение правомерности сформулированного выше соотношения между методологией и теорией литературы мы видим на примере коллективного труда «Теория литературы» ИМЛИ. Симптоматично, что этому труду предпослано специальное введение, цель которого сформулировать «методологические принципы теории литературы», «основные проблемы методологии в теории литературы» (см. стр. 19, 20).

Но каково же определение теории литературы?

«Теория литературы, — читаем мы здесь, — изучает общие законы литературы, связь между литературой и действительностью, между литературой и другими формами общественного сознания. Она изучает гносеологию образа, его внутреннюю структуру, закономерности развития образности и методов, характеров, сюжета, художественной речи, родов и жанров литературы, ее стилей, охватывая тем самым и многие вопросы поэтики. Она рассматривает те разнообразные факторы (в их исторически видоизменяющихся соотношениях), которые влияют на закономерности литературного развития».²⁷

С подобным определением можно было бы согласиться, но, к сожалению, в этом же труде оно проводится непоследовательно. Так, например, далее говорится: «Теория литературы, стремясь исследовать основные исторические закономерности литературно-художественного сознания и закономерности развития отдельных его сторон, должна исходить из того, что они могут быть правильно поняты лишь в связи с классовой и идейной борьбой эпохи, исторической сменой поколений, изменениями их духовного склада, судьбой личности в тот или иной исторический период.

«Человек и жизнь народа (предмет литературы) и художественное сознание человечества (ее творец) — вот что должно находиться в фокусе внимания литературы. Только такая постановка вопроса способна подвести к нашей жизни, к новому человеку, к современному художественному сознанию и художественной практике, к теоретическим вопросам, имеющим актуальное значение для современного литературного движения...».²⁸

Таким образом явно стираются границы между теорией и историей литературы и даже между теорией и самой литературой (поскольку и теория литературы характеризуется как «отрасль человековедения» — см. стр. 23). Изучение систем художественного творчества в плане функциональной взаимосвязи элементов содержания и формы, характера этой взаимосвязи в зависимости от творческих методов (что является задачей теории литературы)

²⁷ Теория литературы, т. I, Изд. АН СССР, М., 1962, стр. 14.

²⁸ Там же, стр. 23—24.

подменяется изучением самого процесса литературного развития в его исторической конкретности. Правда, в самом труде в целом, несмотря на ряд отступлений, авторы все же избежали опасности превращения теории литературы в историю литературы, хотя сами осознавали эту опасность: «Возникает вопрос, — писали они во введении, — не поведет ли попытка дать основные проблемы теории литературы в историческом освещении к подмене теории литературы ее историей? Такое совершенно справедливое опасение было высказано Л. И. Тимофеевым. Но столь же очевидно, что такая опасность, такой научный риск и возможность такого рода ошибок не должны и не могут остановить работу, идущую в этом направлении».²⁹

Замысел работы и такого рода, носящей экспериментальный характер, вполне правомерен. Но все же приходится возражать против смешения целей теории и истории литературы.

Более устоявшимся в наше время следует признать определение истории литературы как дисциплины, изучающей возникновение, смену и развитие литературных направлений и художественных методов в различные эпохи и у различных народов, а также творчество отдельных писателей как закономерно обусловленный процесс. Уточнения требует определение роли и задач литературной критики. Еще существуют пережитки представлений, согласно которым критика резко противопоставлялась науке о литературе. Конечно, у литературной критики есть свои, специальные задачи. Сложной, но весьма важной задачей критики являются прогнозы путей текущего литературного развития и возможных перспектив творческой деятельности отдельных писателей. Свообразие работы критика заключается и в том, что он изучает в отличие от историка литературы процессы незавершенные, иногда даже потенциальные. Кроме того, критик, анализируя произведения современных писателей, стремится «содействовать их росту», совершенствованию их мастерства. И все же безоговорочное противопоставление литературоведения критике надо считать в принципе устаревшим. Иногда приходится слышать, что литературовед в отличие от критика обладает большей эрудицией, что его анализ более глубок и основателен. Но качество работы не может считаться критерием разграничения разделов какой-либо области знания. Трудно отрицать, что наряду с эрудированными литературоведами есть и такие, у которых запас знаний более чем скромнен, что, с другой стороны, есть литературные критики, обладающие мастерством анализа художественного творчества на подлинно научном уровне.

Пережиточные представления о полной автономии литературной критики в системе литературоведения приносят несомненный ущерб развитию нашей науки в целом. Как свидетельствует история литературоведения, освобождению его от догматических канонов неизмеримо способствовало изучение живого опыта текущей

²⁹ Там же, стр. 26.

литературы и отказ от признания норм классической древности единственными критериями художественного творчества. Романтизм, открывший новые пути искусству слова, неизмеримо расширил рамки представлений о мировой литературе, выдвинул идеи национального своеобразия и народности, оказав тем самым могучее влияние и на историю литературы. Реализмом, т. е. методом, раскрывающим аналитическими средствами искусства закономерности самой жизни, было ознаменовано новое понимание сущности и задач литературы, что вызвало и в науке новые теоретические проблемы. И в наше время синтетический подход, сочетающий в неразрывном единстве исторический анализ с интерпретацией фактов современного литературного развития, является необходимым для дальнейших успехов литературоведения.

Что касается вспомогательных дисциплин, то нам представляется в основном приемлемой классификация, которая дана П. Н. Берковым в его книге «Введение в технику литературоведческого исследования». К такого рода дисциплинам П. Н. Берков относит:

«1) литературоведческое архивоведение, 2) литературоведческое библиотековедение, 3) литературоведческое музееведение, 4) литературоведческую библиографию с библиографической эвристикой, 5) литературоведческую археографию с археографической эвристикой, 6) палеографию, 7) текстологию, 8) критическую интерпретацию (комментирование текста, истолкование памятника), 9) эдиционную технику (технику подготовки к печати научного издания текстов), 10) хронологию и синхронистику, 11) литературоведческую историографию».³⁰ Цели каждой из этих дисциплин ясны из самого их наименования. Спорным представляется, однако, отнесение историографии к вспомогательным дисциплинам: она ведь граничит не только с историей, но и с методологией литературоведения. Новый взгляд формируется и на задачи текстологии. Если раньше считалось, что задачи текстологии — изучение текстов писателей для их исправного издания, а также для творческой истории отдельных произведений, то теперь разрабатываются вопросы методологии текстологических исследований для изучения художественного метода писателя и *всей системы* его художественного мышления в динамике, и, шире, для установления *типологии творческих процессов* представителей различных литературных направлений.³¹ Новые аспекты текстологии, несомненно, имеют большое будущее.

³⁰ П. Н. Берков. Введение в технику литературоведческого исследования Учпедгиз, Л., 1955, стр. 47.

³¹ Эта постановка вопроса была дана в нашей статье «Психология художественного творчества» («Вопросы литературы», 1960, № 6). О новых возможностях текстологии см. также в книге Д. С. Лихачева «Текстология. На материале русской литературы X—XVII веков» (Изд. АН СССР, М.—Л., 1962, стр. 26—29); эта же точка зрения поддержана в книге «Основы текстологии» под ред. В. С. Нечаевой (Изд. АН СССР, 1962, стр. 134).

Структуру литературоведения можно представить графически следующим образом.

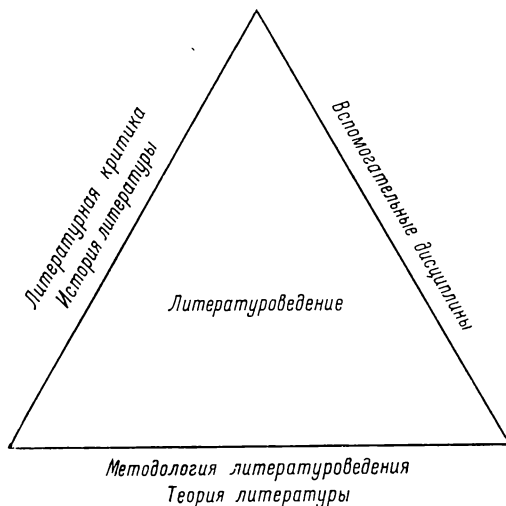


Схема показывает взаимосвязь и взаимозависимость дисциплин литературоведения. И вместе с тем фундаментом, теоретическим основанием литературоведения в целом является его методология; без нее невозможно успешное развитие не только историко-литературных исследований, но и вспомогательных дисциплин (ибо даже такая, казалось бы, «техническая» дисциплина, как литературная библиография, требует четкого представления об основных проблемах методологии литературоведения, о содержании его категорий и классификации понятий).

Вопрос о структуре литературоведения важен и для понимания другого, практического вопроса — о специализации работников этой науки. Разумеется, идеальным типом литературоведа является ученый, творчески мыслящий в масштабе перспектив всей этой области и широко ориентированный во всех ее разделах. Однако даже ученые такого типа (которых сравнительно немного во всех сферах современного научного развития) обычно сосредоточивают свои конкретные исследования преимущественно в пределах одной из литературоведческих дисциплин (что не мешает им разрабатывать также общие проблемы и выходить в другие дисциплины). Возрастающая в науке дифференциация специальностей (наряду с их растущей взаимосвязью, о чем мы скажем ниже, в следующей главе) имеет безусловно прогрессивный характер, так как позволяет глубже познать объект исследования и отдельные стороны изучаемых явлений. Не следует путать проблему специализации с вопросами о степени осведомленности ученого и тем более с программами подготовки кадров. Подготовка

литературоведа необходима по всем разделам литературоведения, и можно лишь сожалеть, что не только в вузах, но и в аспирантуре будущий научный работник не изучает методологию (такой дисциплины даже нет в учебных программах!), получает весьма поверхностные сведения по теории литературы и далеко не всегда ориентирован во вспомогательных дисциплинах. Но так или иначе в практической научной работе литературовед избирает, как правило, одну дисциплину и определенный круг объектов и тем. Среди историков литературы различаются «руссисты», «западники», «востоковеды», но и этим градация специальностей не ограничивается: имеются «пушкинисты», «лермонтоvedы», «горьковеды», «шекспироведы» и т. д. Среди теоретиков литературы издавна выделились специалисты в области поэтической стилистики, стиховеды. Особые профессиональные группы составляют в пределах литературоведения библиографы, текстологи, архивисты... Все это закономерно и такую специализацию следует поощрять и не требовать, например, от человека, сознательно избравшего своей специальностью библиографию, обязательной защиты диссертации «на какую-нибудь широкую теоретическую или историко-литературную тему» (кстати говоря, для упорядоченности вопросов специализации было бы полезным при присуждении ученых степеней указывать не только общую область филологии, как это практикуется теперь, но и дифференцированную дисциплину). Но, как и во многих других случаях, прогрессивный сам по себе процесс дифференциации дисциплин таит в себе опасность так называемого «бескрылого эмпиризма», ухода от магистральных проблем литературоведения. Развитие науки о литературе требует поэтому не только постоянного взаимодействия составляющих ее дисциплин, но и творческих связей со многими другими науками. К последнему из этих вопросов мы и перейдем.

5

Казалось бы, что основа связей литературоведения с многочисленными областями знаний ясна уже потому, что она коренится в особенностях изучаемого объекта: ведь в словесно-художественном творчестве отражается вся многосторонняя действительность, история и современность, мир природы, человека, общественных отношений... Но для темы нашей статьи важна не эта, всеохватывающая широта самой литературы, которая требует и от художника, и от исследователя его творчества вторжения во многие, иногда самые неожиданные сферы знаний. Речь в интересующем нас плане должна идти о таких связях литературоведения с другими дисциплинами, которые оплодотворяют нашу науку новыми средствами и методами исследования, новыми подходами, а не только теми или иными фактическими сведениями, полезной информацией. Для того чтобы связи такого рода, «высшего порядка»,

были плодотворными, требуется осознание их целей, точное представление не только о том, чем именно определенная дисциплина может быть нам полезной, но и в каком отношении она находится к самому объекту нашего изучения — литературе, отдельным ее сторонам. Безусловно прав Б. Г. Ананьев, утверждая, что «человек как общая проблема всей современной науки... все более становится объектом комплексного изучения средствами различных наук о природе, обществе и человеке, особенно — его творческой деятельности».³² Но возможности наук, которые участвуют или могут участвовать в изучении художественного творчества, неодинаковы и неравноценны, — особенно если сравнивать в этом отношении науки общественные и естественные. Далее: некоторые из дисциплин важны для нас, литературоведов, философско-теоретическими аспектами, другие — историческими, третьи — вспомогательными приемами изучения, новыми «методиками». Одни дисциплины обращаются к литературе для решения собственных проблем, другие для исследования «стыковых» тем, находящихся на рубеже нашей и других наук.

Постановка этого методологического вопроса заставляет вернуться к затронутой в начале статьи классификации наук и вопросу о месте литературоведения в их системе. И здесь мы вновь сталкиваемся с значительными трудностями, вызванными прежде всего отсутствием классификации наук общественных и тем более неопределенностью их связей с другими науками. По справедливому замечанию В. Ж. Келле и М. Я. Ковальзона, «в работах, посвященных классификации наук, общественные науки затрагиваются лишь мимоходом».³³ Между тем в последние годы наметились плодотворные пути к изучению проблемы в целом. Так, Б. М. Кедров в работе «Классификация наук», т. 1 (посвященном периоду домарксистскому), исходя из методологических положений Энгельса, подчеркивает в качестве критерия классификации необходимость учитывать объективные отношения между предметами различных наук.³⁴ Действительно, на этой основе возможна не только сама классификация наук, но и раскрытие принципов взаимодействия между ними.

В. Ж. Келле и М. Я. Ковальзон в своей статье предлагают схему классификации наук общественных на основе связи трех

³² Симпозиум по комплексному изучению художественного творчества. Л., 1963, стр. 7.

³³ В. Ж. Келле, М. Я. Ковальзон. О классификации общественных наук. «Вопросы философии», 1964, № 11, стр. 15. — К этому замечанию нужно добавить, что даже в немногих работах, посвященных классификации наук, литературоведение, как правило, не упоминается даже в порядке перечисления: оно, по-видимому, должно подразумеваться в рубрике «и др.» (например: «история, языкознание и др.»). В этом, несомненно, сказывается недооценка литературоведения.

³⁴ См.: Б. М. Кедров. Классификация наук, т. 1. Изд. ВПШ и АОН при ЦК КПСС, М., 1961, стр. 21—26.

основных групп: социологии, исторических наук и конкретных общественных наук (подчеркивая далее также взаимную связь теоретических и исторических областей). Возникает лишь вопрос о месте теоретико-методологических дисциплин в этой схеме, поскольку социология не покрывает проблематику этих дисциплин. Но главная трудность заключается в конкретизации подобной схемы применительно к отдельным наукам, особенно если учитывать известное положение Маркса и Энгельса о том, что история людей и история природы «неразрывно связаны; до тех пор пока существуют люди, история природы и история людей взаимно обуславливают друг друга».³⁵

Каковы же главнейшие линии и границы связей литературоведения с другими науками? Попытаемся ответить на этот вопрос, руководствуясь общим методологическим принципом, согласно которому единство и дифференциация наук обусловлены свойствами изучаемых объектов. Применительно к нашей теме этот принцип можно мотивировать следующими соображениями: хотя природа, закономерности, функции художественного творчества изучаются специальной наукой — литературоведением, отдельные стороны и грани литературно-творческой деятельности исследуются также многими другими науками, и не только общественными, но также естественными и математическими. Вместе с тем для более полного и глубокого постижения своего объекта литературоведение, в дополнение к собственной системе методологических принципов, использует, в пределах целесообразности, средства и методы других областей знаний. На этих предпосылках основано взаимодействие литературоведения с другими науками. И, наконец, ряд существенных проблем может быть разрешен лишь комплексно, на стыке литературоведения и других областей знания.

Перейдем теперь к конкретизации этих методологических положений.

Для литературоведения первостепенное значение имеет прежде всего взаимодействие с науками, которые представляют собою философско-теоретическую базу для развития уже существующих и разработки новых методов исследования художественной литературы, ее специфических закономерностей. Эти закономерности могут быть раскрыты лишь при подходе науки о литературе к своему объекту как к определенному звену в общей системе познания явлений действительности.

Вполне понятно, что особенное внимание уделяется у нас теории отражения — основе гносеологической разработки принципов художественного освоения мира. На философской основе решаются и такие важные для литературоведения проблемы, как

³⁵ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 3, стр. 16.

изучение законов словесно-художественного мышления в соотношении с всеобщими законами мышления, отношения «содержания» и «формы», диалектика «объективного» и «субъективного» в искусстве и др. Специального внимания заслуживает логика научного познания, использование логических приемов и категорий при исследовании общих и частных закономерностей литературного развития, проблема синтеза в этом исследовании «логического» и «исторического» способов познания. Вместе с тем разработка специальных проблем литературоведения в философских аспектах важна и для собственно философской проблематики, поэтому специфические закономерности познания мира средствами искусства освещаются также и в работах философов с привлечением наблюдений и выводов науки о литературе. Поэтому связь литературоведения с диалектико-материалистической философией является настолько тесной, что при постановке ряда важнейших проблем методология литературоведения становится как бы прямым проявлением философской проблематики в этой области. К сожалению, разработка вопросов философии в применении к литературоведению является весьма недостаточной, — отсюда и слабое внимание в нашей области к проблемам методологии. Разработка философской проблематики применительно к науке о литературе должна быть специальной задачей и не может компенсироваться отчасти стихийным, а отчасти эпизодическим обращением к философии в литературоведческих работах, как бы ни были интересными такие обращения.

Другой методологический аспект связи философии и литературоведения — социологический — важен для разработки принципов применения исторического материализма к исследованию литературного развития, его закономерностей и социальной детерминированности. Методологическая разработка последней из этих проблем в последние годы ослабла. Борьба с вульгарным социологизмом (рецидивы которого встречаются до сих пор) не означает, разумеется, отрицания или умаления в какой бы то ни было степени первостепенной важности марксистской социологии в применении к литературоведению. Между тем уже довольно давно не появлялись теоретико-методологические работы, затрагивающие проблемы зависимости литературного развития от историко-экономических условий, классовой обусловленности мировоззрения писателя, причинной зависимости возникновения тех или иных литературных направлений от изменений материальной жизни общества. Недостаточное внимание ко всем этим вопросам привело к многочисленным рецидивам теории «единого потока» и односторонним трактовкам бесспорного тезиса об относительной самостоятельности литературного развития, обесцвеченным, нейтрализованным в социально-историческом отношении характеристикам классиков. Продолжая критику как вульгарного социологизма, так и внеисторической теории «единого потока», необходимо вернуться

к творческой разработке социологических проблем в методологии литературоведения.

Особой областью являются конкретно-социологические исследования. К ним могут быть отнесены изучение эстетических требований и оценок читателями литературных произведений в различные периоды (что весьма важно для верного представления об изменяющихся функциях литературного творчества в те или иные эпохи и о традициях), изучение различных типов читателя и т. д.

Пограничными с литературоведением общественными науками являются эстетика и искусствознание.

Переплетение литературоведения и эстетики становится все более органичным. Многие работы по эстетике основаны преимущественно на анализе художественной литературы как основного материала при изучении законов эстетического освоения мира, эстетического идеала, творческих методов. В этих работах широко (к сожалению, далеко не всегда с необходимыми ссылками) используются выводы и наблюдения специальных литературоведческих работ. С другой стороны, в литературоведении постоянным является обращение к эстетическим проблемам, — в особенности к таким, как «искусство и действительность» или специфика художественной образности.

Что же касается искусствознания, то положение этой области знаний является одним из наиболее ярких примеров переплетения различных наук при изучении художественного творчества. На стыке литературоведения, эстетики и ряда искусствоведческих дисциплин (теории и истории изобразительных искусств, музыки, кинематографии, театра и др.) ведется исследование общих основ художественного мышления, характерных для всех видов искусства, и вместе с тем признаков, определяющих качественное своеобразие каждого из них.³⁶ Такой подход открывает возможность и для более точного определения границ взаимовлияния различных видов искусства (особенно активно в последнее время обсуждается в этом плане проблема «литература и кино»).

Среди других общественных наук, связанных с изучением литературы, следует назвать психологию. Значение этой науки у нас долгое время недооценивалось (поворот наметился лишь в последние годы), хотя связи ее с изучением художественного творчества основаны в значительной степени именно на общности объекта: в той степени, в какой художественное творчество рассматривается как одно из проявлений психической деятельности в ее динамике, литературоведение и психология непосредственно соприкасаются. Художественные произведения служат для психо-

³⁶ Об этом подробнее см. в моей статье «Взаимодействие искусств и задачи изучения художественного творчества» («Вопросы литературы», 1964, № 3).

логов одним из главнейших объектов, исследование которых позволяет судить о законах мышления, взаимодействия «логической» и «эмоциональной» сфер, абстрактных и образных представлений и ассоциаций, воображения, интуиции и т. д. Для литературоведения же психология важна прежде всего требованием изучать духовную деятельность человека и его мышление как динамический процесс. Этой своей центральной установкой психология, во взаимодействии с литературоведением и эстетикой, может значительно продвинуть изучение закономерностей тонких процессов творчества на всех их этапах, т. е. приблизить науку к возможности проникнуть в «тайники» сознания писателя. Ведь именно в этой области нами сделано очень мало. Разумеется, марксистская эстетика и теория литературы объясняют теоретические основы творческого процесса. Но нашей науке предстоит воссоздать целостную картину закономерностей творческого процесса в его различных вариациях, в зависимости от социальных устремлений, мировоззрения, творческого метода, индивидуальности писателя. Изучение творческого процесса от возникновения замысла, от первых проблесков образа до окончания произведения (включительно) не может быть успешным без привлечения теоретических достижений и некоторых методических принципов психологической науки. Как уже приходилось отмечать, интерес к психологии творчества существует давно, но ею занимались преимущественно сторонники идеалистических направлений. И старые идеалистические теории психологии творчества, идущие от фрейдистского учения о «психоанализе» или построений Бергсона об интуиции как главном, в противоположность разуму, орудии постижения жизни, и новейшие вариации этих теорий реакционны по своей идеологической направленности и бесплодны в научном отношении (поскольку базируются не на объективном анализе творческого процесса, а на совершенно субъективных ассоциациях, возникающих у сторонников этих теорий при чтении художественных произведений). В самом деле, возможно ли объективное исследование закономерностей творческого труда писателя, если, например, по мнению Бергсона, этот труд не зависит от законов жизни и движется лишь логикой воображения, подобной «логике сновидения»? Антинаучны и теории творчества, связанные с бихевиоризмом, эклектически сочетающие идеализм и вульгарный материализм.

В противоположность этим теориям научная психология творчества основывается на диалектико-материалистической теории познания, теории отражения, именно поэтому она может помочь изучению многообразных связей между мировоззрением писателя и методом, между идеей и образом, жизненными наблюдениями и фантазией и т. д., раскрытию значения идейной целеустремленности писателя, которая проявляется не только на последнем этапе создания произведения, но и на всех фазах творческого процесса.

Без привлечения методов психологической науки нельзя изучать и законы восприятия словесно-художественного творчества, имеющие большое значение для понимания его специфики в целом.

Исследование творчества лишь на базе средств и методов психологической науки ведет к односторонности, так как не принимает во внимание специфики искусства. Чисто психологический подход оправдан лишь с точки зрения предмета самой психологии. Но без учета и дальнейшей разработки теоретических и экспериментальных достижений психологии невозможно глубокое постижение процесса творчества, даже психологии героев художественных произведений. «Внедрение» психологического анализа в литературоведение оправдано как необходимый элемент, входящий в общую систему литературоведческой методологии.

Мы коснулись таких областей знания, которые в той или иной степени связаны с литературоведением, но границы которых очерчиваются достаточно определенно. Более сложны отношения литературоведения с наукой, которая издавна тесно связана с изучением литературы: имеем в виду историю. На этом вопросе следует остановиться подробнее.

Тесная связь литературоведения с гражданской историей основана на объединяющем их принципе историзма в изучении общества, принципе, который обязывает рассматривать события в их возникновении и развитии, в единстве с конкретными явлениями, породившими их. Близость литературоведения и гражданской истории практически подтверждена давней традицией (об этом мы уже говорили во второй главе статьи). Значение истории для литературного анализа обусловлено уже тем обстоятельством, что достоверность, правдивость художественного произведения не может быть установлена без сопоставления его с исторической обстановкой, событиями, фактами, получившими свое типизированное выражение в образах. Не может быть освещена без фундаментального исторического «оснащения» и такая проблема, например, как народность литературы; центр этой проблемы — степень воплощения в литературе народных стремлений, сути массовых движений, воодушевлявших народ патриотических и освободительных идей. Понятно поэтому, что в литературоведческих исследованиях собственно исторические проблемы должны занимать немалое место. Для историков же литература является одним из источников, на основании которых восстанавливаются события прошлого и деятельность их участников.

Пожалуй, мы не ошибемся, если скажем, что ни одна из общественных наук так близко не соприкасается с литературоведением, как история. Однако в понимании вопроса о соотношении границ гражданской истории и истории литературы и в теории, и на практике еще много неясного. Не случайно в литературоведческих работах исследование художественной литературы и процессов ее развития сплошь и рядом подменяется то историей общественной

мысли, то подходом к произведениям словесного искусства только как к документам, образно иллюстрирующим гражданскую историю. Такое изучение само по себе не вызывало бы возражений (поскольку история литературы неразрывно связана и с общественной мыслью и с историческим развитием в широком смысле), если бы оно не приводило к подмене специфического объекта и задач одной науки объектом и задачами другой, в ущерб исследованию кардинальных проблем собственно литературоведения. Связь истории литературы с исторической наукой безусловно необходима, но столь же необходимо и точное установление границ той и другой. Эти границы могут быть теоретически обоснованы, учитывая опыт предшествующих исследователей современного состояния вопроса.

Сначала скажем о поучительном опыте прошлого, до сих пор не привлекавшего именно в этом плане должного внимания.

Одним из наиболее влиятельных литературоведов, для которого границы истории литературы и собственно истории почти сливались, был А. Н. Пыпин. Хотя ему принадлежат бесспорные заслуги в изучении общественно-литературного движения, публикации ценных документов и материалов, тем не менее глубоко ошибочным является стремление некоторых литературоведов охарактеризовать его как продолжателя Белинского в понимании предмета и задач изучения литературы. Как показал А. Лаврецкий, автор работы об историко-литературной концепции Белинского, методология Пыпина является шагом назад от методологических принципов великого критика.³⁷ Показательны адресованные Пыпиным Белинскому упреки в том, что у него интересы общественно-исторические заслонялись интересами эстетики. Свойственный Белинскому подход к изучению литературы в единстве содержания и формы по сути дела заменен у Пыпина рассмотрением художественных произведений как иллюстраций к гражданской истории.

К сожалению, крупные методологические ошибки историко-культурной школы оказали стойкое влияние на наше литературоведение, которое чувствуется до сих пор. В какой-то мере с традициями этой школы связаны необязательные, чисто исторические главы и экскурсы в литературоведческих работах, подмена анализа художественных произведений как образного отражения жизни простым сопоставлением изображенного писателем события с историческими источниками.

К вопросу о границах истории гражданской и истории литературы у нас давно уже не обращались. Между тем можно найти ценные и сохраняющие свое значение соображения и в работах старого времени. В этом плане заслуживает внимания забытая

³⁷ См. сб.: Белинский — историк и теоретик литературы, Изд. АН СССР, М.—Л., 1949, стр. 90—100.

работа Н. И. Кареева «Что такое история литературы».³⁸ Она представляет тем больший интерес, что Кареев, выступая в данной работе как теоретик литературы, является вместе с тем и историком *ex officio*. Суть рассуждений Кареева заключается в том, что историк литературы, изучая любые памятники письменности, должен обратить внимание прежде всего на специфические задачи с точки зрения самого предмета науки о литературе. «... Предметом истории литературы, — пишет Кареев, — не могут быть такие письменные памятники, которые рисуют нам внешние отношения в обществе, а занятие остальными не должно быть таким, которое видит в памятниках письменности лишь исторические источники для посторонних целей. Другой наш тезис, стоящий в тесной связи с первым, таков: внимание историка литературы должно сосредоточиваться на духовной стороне общественной жизни, понимаемой, как увидим ниже, в смысле очень широком, так как сюда мы включаем и отражение в сознании данных социальных отношений». Поясняя свою мысль, ученый продолжает: «Историк вообще имеет дело с самыми явлениями жизни, историк литературы главным образом с памятниками, воспроизводящими жизнь». Это положение следует понимать «не в том смысле, что следует изучать литературные произведения независимо от породившей их жизни, а в том, что здесь они сами играют роль изучаемых фактов, а не свидетельств только о других, посторонних фактах».³⁹ Кареев не изолирует историю литературы от общественно-политической борьбы, наоборот, он отмечает, что в сферу художественного творчества входят и «социальные отношения». Суть вопроса в том, чтобы границы литературоведения четко обозначить при соприкосновении с другими науками. В этом отношении взгляды Кареева не идут ни в какое сравнение с взглядами его современников, например одного из известнейших историков литературы Г. Лансона, который также разрабатывал этот вопрос. Кое в чем Лансон был прав. Так, он пишет: «Предмет историка — прошлое, притом прошлое, оставившее по себе только известные знаки или обломки, с помощью которых и должна быть найдена его идея. Наш предмет — тоже прошлое, но прошлое, существующее поныне, ибо литература — одновременно и прошлое, и настоящее. Феодалный строй, политика Ришелье, соляной налог, Аустерлиц — это исчезнувшее прошлое, которое мы восстанавливаем. С и д и К а н д и д существуют и теперь, в том же виде, что в 1636 и 1759 годах, не как мертвые и холодные, подобно ископаемым, архивные документы, королевские указы или счета

³⁸ Н. Кареев. Что такое история литературы. Воронеж, 1883, стр. 7. — Работа относится к периоду, когда Кареев находился под известным влиянием демократической эстетики 40—60-х годов; отсюда здесь и прямые реминисценции из эстетики Чернышевского, например об искусстве как «приговоре» над действительностью и другие.

³⁹ Там же.

по постройкам, чуждые всякой связи с нынешней жизнью, а подобно картинам Рембрандта и Рубенса, живые поныне и все еще действенные, содержащие в себе для цивилизованного человечества неисчерпаемые возможности эстетического или морального возбуждения».⁴⁰ Но тут же Лансон ограничивает специфический объект литературоведения только «красотой формы» и «художественным эффектом», критерии оценки которого для него совершенно неясны: именно потому он признает законной импрессионистскую критику. . .

По сравнению с Лансоном, позиция Кареева несравненно ближе к критериям научного анализа. Как бы возражая тем, кто ссылками на специфику литературы хотел изолировать ее от развития общественной мысли, критики и т. д., Кареев писал о материале истории литературы: «Не думайте, однако, что это только одна изящная литература, belles lettres, schöne Literatur. О, совсем нет: о бок с поэтом, в самом широком смысле этого слова, мы ставим литературного критика и публициста, а притом не отрицаем литературного (в тесном смысле) значения философов и ученых, коль скоро их идеи делаются достоянием поэзии, критики и публицистики (не всякой, конечно, повторяем)».⁴¹ И, наконец, любопытна (хотя в сравнении с современными подходами весьма неполная) трактовка Кареевым самого предмета истории литературы: «Идейное содержание жизни во всех своей полноте и неотрванности от реальной почвы составляет главную суть литературы в том смысле, в каком она делается предметом исторического изучения.

«И, однако, историю литературы нельзя назвать историей идей и идеалов, даже ограничивши их сферой личной жизни и общественных отношений в самом общем смысле, т. е. исключивши идеи более специальные, например многие религиозные (догматы), философские (системы) и т. п. Важно тут не одно содержание, но и форма; история литературы имеет дело с идеями, которые связаны с известными формами, т. е. с идеями, взятыми не в их отвлеченности, а в нераздельном целом литературного произведения».⁴² Все эти положения не только актуальны по существу, но еще раз подтверждают вред нигилистического, до конца еще непреодоленного пренебрежения к прошлому науки о литературе. В частности, приведенная выше пометка Кареевым границ гражданской истории и истории литературы не устарела.

Для того чтобы границы между гражданской историей и историей литературы не стирались, необходимо, разумеется, не только усвоить достигнутое ранее в разработке проблемы, но исходить из понимания предметов и целей каждой из этих дисциплин в наше время. Согласно современным взглядам на гражданскую историю,

⁴⁰ Г. Лансон. Метод в истории литературы, М., 1911, стр. 5.

⁴¹ Там же, стр. 13.

⁴² Там же, стр. 20—21.

ее предметом является исследование во всей конкретности и многообразии реального процесса развития общества в целом, а также отдельных стран, народов или сторон общественной жизни. Центральные задачи истории — исследование законов развития и смены общественных формаций. Задачи же истории литературы иные: исследовать закономерности литературного творчества как опосредованное отражение исторической действительности, преломленное не только через специфику искусства, но и через мировоззрение, через субъективный мир, индивидуальное восприятие писателя. Поэтому анализируя генетическую связь художественного произведения с породившей его действительностью, литературоведу не следует подменять при этом историка, ставить перед собой задачу реконструкции прошлого на основании литературных памятников.

Мы говорим о тех общественных науках, связи которых с литературоведением имеют первостепенное значение, не касаясь некоторых других, затрагивающих отдельные участки науки о литературе (как, например, этнографии, в наше время больше всего связанной с фольклористикой). К общественным наукам, органически связанным с литературоведением, относится, кроме названных выше, языкознание. Исключительное значение его для изучения словесно-художественного творчества давно признано — оно затрагивает пограничные с литературоведением общие проблемы (например, «язык и художественное мышление», «речевые стили писателя и литературные стили», «язык писателя и разговорный язык народа») и конкретные вопросы литературного языка в контексте истории литературы. Границы для этих двух соприкасающихся областей знания различимы с достаточной определенностью: для языкознания, как такового, художественная литература является прежде всего материалом, на основании которого можно судить о развитии общелитературного языка, его норм, словарного состава, грамматического строя и т. д. Для литературоведения изучение языка — составная часть исследования художественной специфики искусства слова и его законов.

Если связи литературоведения с «соседними» общественными науками базируются на единых методологических предпосылках марксистской социологии, то в более сложных соотношениях и ином взаимодействии находится литературоведение с областями естественно-математическими. Какие же из них выделяются здесь в первую очередь?

Назовем прежде всего учение о высшей нервной деятельности, представленное именами И. М. Сеченова, И. П. Павлова и их последователей. Это учение, обосновавшее материалистические принципы изучения законов жизнедеятельности организма как целого в его единстве и взаимоотношении с окружающей средой, способствует раскрытию естественно-научных основ художественного мышления, творческого процесса в применении к искусству. Хотя

ни физиологическое, ни психологическое исследование мышления не исчерпывает проблем мышления как средства познания мира, но тем не менее общеизвестно, что павловское учение явилось, с физиологической точки зрения, дополнительным обоснованием марксистской теории отражения. Попытки самого Сеченова, Бехтерева, Павлова, Л. А. Орбели, а также ряда современных физиологов привлечь новейшие данные о работе мозга к объяснению некоторых предпосылок и процессов творческой деятельности вполне понятны: если мышление представляет собою отражение мозгом объективной действительности, почему же не попытаться проникнуть и в «механизм» этого отражения? Несомненно, что такое проникновение лишь поможет дальнейшему опровержению идеалистических трактовок мышления и творческого акта как «сверхчувственного», «сверхопытного», покажет его обусловленность даже в самых тонких проявлениях материальными причинами, в том числе высшей нервной деятельностью. В. И. Ленин говорил, что психология и физиология органов чувств относятся к тем областям знания, «из коих должна сложиться теория познания и диалектика».⁴³ Поскольку объяснение гносеологических основ искусства возможно только на основе диалектико-материалистической теории познания, то, очевидно, нельзя игнорировать и эти области науки, на которые указал Ленин, говоря о теории познания и диалектике. При всех попытках применить физиологическое учение к исследованию некоторых вопросов искусства нельзя допускать ни сведения социологии к биологии, ни «подмены» эстетики биологией. Нельзя забывать и о возможности позитивистских отклонений. Но перспективность изучения некоторых сторон художественного мышления на физиологически-психологическом уровне (особенно в связи с положениями И. П. Павлова о сигнальных системах и о слове как «сигнале сигналов», о соотношении «логических» и «образных» представлений, механизме ассоциативных связей и др.) безусловна. Неоднократно отмечалась справедливость слов М. Горького о том, что если критики заглядывали бы в работы И. П. Павлова, это помогло бы критикам более толково рассуждать о том, как создается искусство.⁴⁴

Оживленные споры вызывают до сих пор вопросы применения в литературоведении математических методов. Помехой в разработке этих вопросов служат живые еще воспоминания о школе формалистов, которые трактовали литературу как «сумму приемов» и в этом плане использовали также всякого рода статистические подсчеты. Но ошибочная методология (ее отзвуки иногда проявляются и в современных работах) еще не является свиде-

⁴³ В. И. Ленин, Сочинения, т. 38, стр. 350.

⁴⁴ См. письмо Горького К. А. Федину в кн.: К. Ф е д и н. Писатель, искусство, время. Изд. «Сов. писатель», М., 1957, стр. 177.

тельством ошибочности самих средств изучения, которые могут быть использованы и с пользой для дела. Бесспорно, количественные характеристики не могут сами по себе раскрывать социально-эстетическую ценность произведений искусства, но их вспомогательную функцию нельзя отрицать. Такова функция и статистики как одного из методов научного познания. Для примера укажем на статистическое обследование языка писателей. Изучение статистической структуры лексики Пушкина позволило конкретными числовыми показателями продемонстрировать ее богатство и разнообразие: оказывается, слова, встречающиеся в текстах Пушкина не чаще, чем два раза, составляют 48% его лексики!⁴⁵ Безусловно, ценный материал для литературоведа дает применение методов вероятностно-статистического изучения стихотворного ритма, математически точные данные, осмыслить которые в плане изучения ритма как одного из идейно-эстетических элементов поэтического произведения является уже нашей, специальной литературоведческой задачей. Необходимо, следовательно, не абсолютизировать и не отрицать математические методы, а стремиться использовать их на верных, теоретически проверенных основах.⁴⁶

Несравненно сложные только еще наметившиеся связи литературоведения с кибернетикой. Наиболее распространенными являются представления о том, что эти связи ограничиваются возможностями применения электронно-вычислительных машин. Конечно, эти машины со временем произведут революцию и в технике литературоведческого труда: информационно-логические машины с их безграничными возможностями справочно-библиографической систематизации, «опознающие устройства», столь важные для текстологической работы, позволят разгрузить исследователей от различных форм нетворческого труда и сосредоточить их силы на сложных ее стадиях. Но основной интерес кибернетики для литературоведения заключается не в ее «прикладных» функциях, а в методологических философских проблемах, связанных с диалектическим материализмом. Значение этих проблем общее для гуманитарных наук освещено в предложениях, выработанных Научным советом по кибернетике АН СССР.⁴⁷ Для литературоведения особенно важны такие проблемы кибернетики, как

⁴⁵ См. подробное изложение результатов статистического обследования лексики Пушкина в работе Р. М. Фрумкиной «Статистическая структура лексики Пушкина» («Вопросы языкознания», 1960, № 3). Надо ли говорить, как важно было бы сравнительное изучение частотных словарей писателей!

⁴⁶ См. на эту тему статью Л. Н. Когана и В. П. Лукьянина «Математика и эстетика» («Вопросы философии», 1964, № 8).

⁴⁷ См. изложение этих рекомендаций в статье В. Бирюкова и А. Спринкина «Философские проблемы кибернетики» («Вопросы философии», 1964, № 9); см. также на эту тему одноименный сборник, изданный Союзгизом в 1960 году, и монографию немецкого ученого-марксиста Г. Клауса «Философия и кибернетика» (ИЛ, М., 1963).

закономерности динамических процессов, вопросы теории информации в соотношении с теорией познания, логико-гносеологической природы и функции сигнала, знака и образа, целеполагания и предвидения в процессах человеческой деятельности и другие. На стыках философии и кибернетики углубились и общие для научного анализа самых различных явлений и объектов природы и общества понятия системности, структуры и функций. В отдельных областях знаний, — особенно социальных, идеологических, — эти понятия должны применяться в соответствии с потребностями и спецификой каждой из дисциплин. Но было бы грубой ошибкой считать, что возникшие на новом этапе современной науки методологические проблемы, связанные с кибернетикой, не имеют к литературоведению никакого отношения! Именно они должны привлечь наше внимание, а не надоевшие споры о якобы возможной замене поэтов машиной (споры, бесплодность которых с точки зрения теоретической совершенно ясна).

Итог нашего сжатого, по необходимости, рассмотрения вопроса о связях литературоведения с другими областями знаний, может быть выражен в схеме, приведенной на стр. 139.

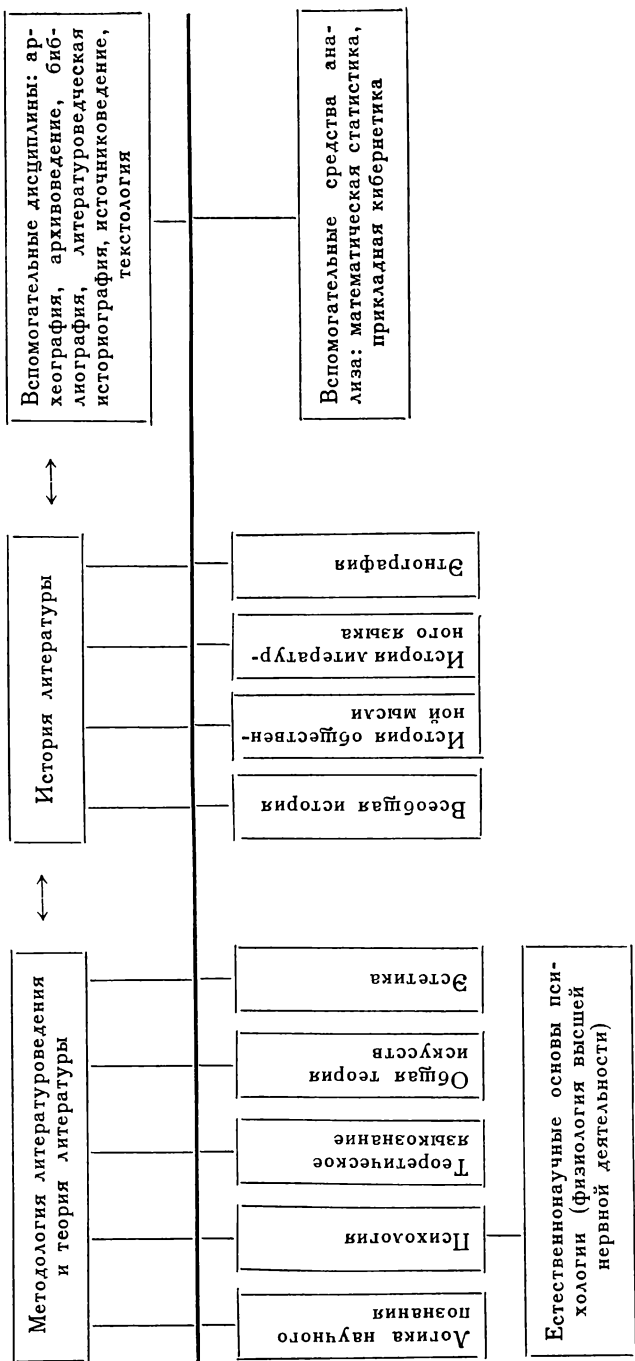
Связи и взаимодействия литературоведения с другими науками развиваются разными путями: одни из них — использование литературоведением данных, средств и методов различных наук; другие — помощь литературоведения разнообразным наукам, которые изучают художественную литературу в собственных, специальных аспектах (важных в конечном счете и для изучения художественного творчества в целом). Но есть и третий путь — комплексного изучения художественного творчества на основе литературоведения с привлечением всех областей науки, способных в той или иной степени участвовать в исследовании этой тончайшей и сложнейшей области человеческой деятельности. Этот путь безусловно имеет большое будущее, — пока имеются первые наброски его, попытки его методологического обоснования⁴⁸ и первый опыт теоретической и конкретной постановки новых проблем — симпозиум, посвященный комплексному изучению художественного творчества с участием литературоведов, писателей, философов, эстетиков, искусствоведов, психологов, физиологов, кибернетиков, математиков (Ленинград, 1963).⁴⁹ Несомненно, что и ком-

⁴⁸ См.: Б. С. Мейлах. 1) Содружество наук и тайны творчества. «Литературная газета», 1962, 11 октября, № 122; 2) Содружество наук — требование времени. «Вопросы литературы», 1963, № 11, стр. 61—85; 3) Еще о «содружестве науки» в изучении творчества. «Вопросы литературы», 1965, № 7, стр. 137—155.

⁴⁹ См.: Симпозиум по комплексному изучению художественного творчества. (Тезисы и аннотации). Л., 1963. — Изложение его докладов, выступлений и рекомендаций дано в «Известиях отделения литературы и языка АН СССР» (1963, т. XXII, вып. 5), а также в других отчетах, появившихся в нашей и зарубежной печати.

Связи литературоведения с другими науками.

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ



плексное исследование литературы будет производиться на базе науки о литературе, но кооперация ученых различных специальностей значительно расширит наши возможности.

* * *

В заключение нашей статьи попытаемся дать краткую обобщенную характеристику предмета литературоведения. Как мы полагаем, она должна быть основана на исходных понятиях управляющих закономерностей системы, структуры и функций, которые для современной науки являются универсальными при анализе любых объектов действительности. В самом деле, именно эти понятия представляют методологические по своей сути обозначения не только целей, но и направлений в исследовании объекта. В применении к литературоведению понятие управляющих закономерностей подразумевает необходимость изучать генезис и развитие художественного творчества с точки зрения его детерминированности объективными социально-историческими факторами, которые по-своему проявляются на различных фазах существования человеческого общества. Литературные процессы, протекавшие на данном временном отрезке, так же как и различного рода художественные направления по существу представляют собою системы, состоящие из определенных структур. Их системность проявляется и во всеобщности определенных принципов художественного развития (например, в родственности основ реализма во всей мировой литературе) и в локальности (носящей черты неповторимого национально-исторического своеобразия) определенных этапов этого развития в разных странах (например, русский реализм 20—30-х годов XIX века). Особое значение приобретает в этом ряду понятий структура как принцип строения, способ, закон отношений элементов.⁵⁰ Категории структуры и составляющих ее элементов, широко используемые теперь во всех областях знаний, в литературоведении конкретизируются как взаимосвязь содержания и формы, всех ее средств: категория структуры несомненно в большей степени выражает диалектику и единство этой взаимосвязи и в методологическом смысле более конкретна; она противостоит все еще неопределенному метафизическому разрыву содержания и формы в ходе анализа творчества.

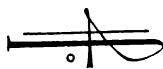
И еще два важных момента, из которых мы исходим в трактовке предмета литературоведения. Одной из главных задач этой науки должно составлять исследование наиболее общих законов словесно-художественного мышления, которые обуславливают спе-

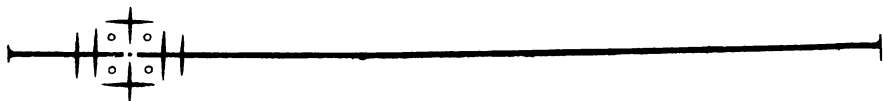
⁵⁰ См.: В. И. Свидерский. 1) О диалектике элементов и структуры в объективном мире и в познании. Соцэкгиз, М., 1962; 2) об отражении элементов и структуры явлений в формах познания. В сб.: Некоторые вопросы методологии научного исследования, Изд. ЛГУ, 1965, стр. 137—159

цифику литературы и преломляются в деятельности писателя с ее неповторимым индивидуальным своеобразием. Раскрытие законов этого мышления, изучение закономерностей литературных процессов в их конкретности, структуры художественного творчества и его разнообразных функций в общественном развитии (познавательно-преобразующей, эстетической и др.) — таковы основные задачи науки о литературе. Но при этом необходимо добавить еще один важный момент: в сферу литературоведения входит изучение не только творчества, но и его восприятия, влияния разнообразных оценок художественных произведений, борьбы мнений и т. д., — всей той картины литературной жизни и борьбы, без которой представление о литературном процессе будет неполным.

Итак, учитывая все сказанное выше, литературоведение можно определить как науку, изучающую специфику словесно-художественного мышления, генезис, структуру и функции литературного творчества, управляющие закономерности общих и локальных процессов литературного развития. Думается, что при таком подходе к пониманию предмета литературоведения исходные критерии общей теории научного знания конкретизируются применительно к специфическим задачам — всестороннему изучению сущности и законов развития художественной литературы. Дело здесь не в том, чтобы безоговорочно принимать предложенное выше определение именно в данном виде (вероятны и уточнения), а в тех методологических принципах, которые в нем отражены и которые отражают общие тенденции развития советского литературоведения на современном этапе.

Методология нашей науки о литературе противостоит идеалистической науке в странах капиталистического Запада, отрицающей само существование объективных закономерностей литературного развития. Из этого отрицания следуют и теории, согласно которым научно состоятельным может быть лишь анализ отдельного произведения, обобщение же целостных процессов будто бы обречено на неудачу (Вольфганг Кайзер). Отсюда же и скептическое заявление ряда западных ученых о том, что литературоведение вообще не является наукой (например, утверждение бернского филолога Э.-Р. Курциуса, что «современное литературоведение — призрак»). Но мы можем утверждать с полным основанием, что марксистское литературоведение, основанное на действительно научных принципах, является развитой, имеющей большое будущее, самостоятельной отраслью знаний.





Д. С. ЛИХАЧЕВ

ПРИНЦИП ИСТОРИЗМА В ИЗУЧЕНИИ ЕДИНСТВА СОДЕРЖАНИЯ И ФОРМЫ ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

По вопросу о единстве формы и содержания в произведениях искусства накопилась огромная литература. Это один из основных вопросов марксистской эстетики. Но о том, как изучать литературные явления в единстве их формы и содержания, написано сравнительно мало.

Задача данной статьи обратить внимание на некоторые специфические трудности, возникающие при изучении литературных явлений в единстве их содержания и формы. Поэтому в статье будет иногда обращено внимание не на то, что является наиболее важным (если это важное не представляет сомнений и трудностей в изучении), а на то, в чем еще нет единства взглядов или что недостаточно учитывается литературоведами.

Какие литературные явления необходимо изучать в единстве их формы и содержания? Конечно, не только литературные произведения сами по себе. Свою форму и свое специфическое содержание имеют и отдельные стороны поэтики этих произведений, поскольку явления поэтики охватывают по большей части проявления формы в тесной связи с содержанием. Своей формой и своим содержанием обладают целые литературные направления и все литературное развитие той или иной эпохи. Учитывать единство формы и содержания необходимо и в изучении литературных жанров, и в изучении отдельных литературных троп, и во многом другом. Оно должно учитываться во всех исследованиях художественности литературы. Именно в изучении формы и содержания литературных явлений в их единстве раскрывается эстетическая сущность литературы. Н. Г. Чернышевский писал о художественности произведения искусства: «Художественность

состоит в соответствии формы с идеею... Только произведение, в котором воплощена истинная идея, бывает художественно, если форма совершенно соответствует идее».¹

1. Изучение единства формы и содержания — ключ к познанию художественной сущности литературного произведения

Прежде всего отметим одно обстоятельство, важное для изучения единства содержания и формы художественных произведений, недостаточно осознающееся, однако, в некоторых искусствоведческих работах вследствие некоторой нечеткости терминологии.

Не всегда различается конкретная *неразрывность* формы и содержания и их художественное *единство*, художественное *соответствие* друг другу. В любом произведении, не только художественном, форма не может существовать без содержания, без того, что она «формирует», как и наоборот, содержание не может существовать вне определенной формы, вне своего выражения в более или менее соответствующей форме. Но эта неразрывность формы и содержания не может быть смешиваема с художественным единством формы и содержания, которое является идеалом искусства и к которому каждое художественное произведение лишь в той или иной степени приближается.

Когда мы говорим о *единстве* формы и содержания, мы имеем в виду требования и условие художественности, но не реальное положение в любом произведении искусства — плохом и хорошем. Именно это идеальное соотношение формы и содержания имел в виду В. Г. Белинский, когда он писал: «Когда форма есть выражение содержания, она связана с ним так тесно, что отделить ее от содержания значит уничтожить самое содержание; и наоборот: отделить содержание от формы значит уничтожить форму... Это органическое единство и тождество идеи с формой и формы с идеей бывает достоянием *только одной гениальности*. Простой талант всегда опирается или преимущественно на содержание, и тогда его произведения недолговечны со стороны формы, или преимущественно блистает формой, и тогда его произведения эфемерны со стороны содержания...».² Отсюда ясно, что В. Г. Белинский говорит о единстве содержания и формы лишь в тех произведениях, в которых форма полно и точно выражает содержание, иными словами — в произведениях истинно художественных, даже гениальных.

Полное достижение художественного единства содержания и формы возможно лишь в идеале. Единство содержания и формы

¹ Н. Г. Чернышевский, Полн. собр. соч., Гослитиздат, М., т. III, 1947, стр. 663.

² В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., Изд. АН СССР, М., т. IX, 1955, стр. 535 (курсив мой, — Д. Л.).

есть требование художественности, но поскольку многие из произведений искусства отступают в том или ином отношении от идеалов художественности, постольку и отдельные эпизодические нарушения этого требования при внимательном и детальном анализе произведений искусства в отдельных его частях нередки. Художественное произведение лишь *приближается* к единству содержания и формы — часто очень близко.

Художественное единство содержания и формы нарушается в произведениях посредственных, в подражаниях, где старая форма оригинала часто механически применяется к новому содержанию, и в других случаях. Художественные достоинства произведений тем выше, чем выразительнее единство содержания и формы и чем многообразнее проявления этого единства. Последнее, как мы увидим в дальнейшем, особенно важно.

Некоторые искусствоведы утверждают, что содержание вообще невозможно без полностью соответствующей ему формы, а форма невозможна без полностью соответствующего ему содержания. Такое утверждение способно разоружить искусство и критиков искусства, ибо логическое продолжение этой точки зрения — отрицание возможности формализма в искусстве, плохих, антихудожественных произведений, возможности отставания формы от содержания в те или иные эпохи и т. д.

Вопрос о нарушениях единства содержания и формы не следует понимать примитивно. Так, например, в произведениях монументального искусства иногда применяется то, что я бы назвал «ложным нарушением форм»: форма соответствует содержанию в крупных масштабах, тогда как в мелких она остается как бы недоработанной: остаются швы, видна «фактура», форма оказывается шероховатой или нарочито затрудненной (как в оде А. Н. Радищева «Вольность», в некоторых стихотворных произведениях Г. Р. Державина, отчасти в прозе Л. Толстого и мн. др.).

Такая «шероховатость» формы является следствием того, что, как справедливо пишет М. С. Каган, «форма искусства оказывается результатом взаимодействия двух сил — *содержания* и *материала*. . .; физические свойства материала открывают в каждой области художественного творчества определенные *возможности формобразования* и одновременно в каком-то отношении *ограничивают их*».³

Иногда автор намеренно нарушает единство формы и содержания, чтобы лучше выделить содержание. В этих случаях само элементарное нарушение единства формы и содержания подчиняется их более общему, высшему единству. Так, например, автор может трагическое содержание вложить в речи комического персонажа, подчеркнуть тем самым внутреннее благородство скром-

³ М. С. Каган. Лекции по марксистско-ленинской эстетике. Часть II. Диалектика искусства. Изд. ЛГУ, 1964, стр. 149; см. также стр. 150—152.

ного и отнюдь не «благородного» по своему происхождению героя. Автор может заставить своего героя рассказать свой героический поступок дурным, провинциальным языком мещанина, или, напротив, изобразить «благородного» подлеца, говорящим рафинированным литературным языком (Тоцкий в «Идиоте» Достоевского). В обоих этих случаях намеренный контраст формы и содержания есть выражение их единства.

Наконец, соотношение формы и содержания ни в коем случае нельзя понимать в смысле стилистической гладкости выражения мысли. Пушкин писал: «Делярю слишком гладко, слишком правильно, слишком чопорно пишет для молодого лицеиста. В нем не вижу я ни капли творчества, а много искусства».⁴ Еще более определенно сказано Л. Толстым по частному поводу: «Эта бойкость пера совершенно несовместима с серьезностью мысли».⁵

Имеются также нарушения единства формы и содержания, общие для многих произведений той или иной эпохи, и которые в какой-то (правда, ограниченной) степени могут рассматриваться в связи с закономерностями развития литературы. Я имею в виду систематическое отставание формы от содержания на поздних этапах развития того или иного направления в искусстве, когда новому содержанию приходится изнутри взрывать старую форму, давая дорогу новому направлению.

Вопрос об отставании формы от содержания на определенных этапах развития искусства, и в частности литературы, один из самых сложных вопросов изучения проблемы формы и содержания. Этому вопросу по существу следует посвятить отдельное исследование. В данной статье я не могу подробно на этом останавливаться, так как это требует изучения всех специфических закономерностей развития литературы — изучения, которое только еще начато в нашей науке.

Скажу только, что отставание формы от содержания на поздних этапах развития любого направления, ведущее затем к смене этого направления новым, не нарушает единства формы и содержания в той мере, в какой это нарушение привело бы к исчезновению художественности. Это отставание формы от содержания на рубеже двух направлений в искусстве не ведет к нарушениям художественного единства в каждом частном произведении, в каждом индивидуальном творчестве. Гениальные писатели и гениальные художественные произведения очень часто появляются на грани двух художественных направлений, когда форма старого направления отстает от нового, вторгающегося в него содержания. Это наблюдалось, в частности, на рубеже барокко и классицизма, классицизма и романтизма, романтизма и реализма.

⁴ А. С. Пушкин. Письмо П. А. Плетневу. Полн. собр. соч. в десяти томах, Изд. АН СССР, М.—Л., т. X, 1951, стр. 346.

⁵ Запись Н. Н. Гусева. В кн.: Л. Толстой в воспоминаниях современников, т. II, Гослитиздат, [М.,] 1960, стр. 328.

Каждое литературное направление несет в себе зачатки будущего, во многом противоположного направления, до поры до времени не нарушая своего единства. В содержании «Путешествия из Петербурга в Москву» Радищева — произведении в общем предромантическом (или сентиментальном) — заложены элементы будущего романтизма (в его прогрессивной линии) и будущего реализма. Но кто скажет, что этим нарушено единство формы и содержания? «Евгений Онегин» Пушкина, будучи произведением реалистическим, несет в себе сильные традиции романтической формы; и разве роман этот стал тем самым произведением менее цельным?

Значит, «отставание» формы от содержания, связанное с самой принадлежностью произведения к тому или иному направлению, не есть то нарушение, которое ведет к исчезновению его художественности.

Хотя выше и было отмечено, что почти в каждом произведении литературы, даже самом совершенном, имеются не только разнообразные проявления единства содержания и формы, но и эпизодические нарушения этого единства, — внимание исследователя направлено по преимуществу на поиски единства, а не на установление нарушений единства. Последние занимают исследователей гораздо меньше. Почему? Дело в том, что проявления единства формы и содержания способны объяснить художественную сущность произведения искусства, случаи же нарушения этого единства в этом отношении мало выразительны.

Проявления единства содержания и формы необыкновенно многообразны и специфичны. Они специфичны для эпохи, для направлений в литературе, для данного автора, для данного произведения. Вот почему они позволяют проникнуть в мир индивидуального и обнаружить развитие, движение, изменчивость литературных явлений. Нарушения же единства формы и содержания по большей части не являются результатом закономерных для истории литературы явлений. Чаще всего они — следствие недостатка творческой собранности автора, незавершенности его работы над произведением, вторжения посторонних творческому процессу факторов. Конечно, явления эти имеют свое значение в изучении творчества данного писателя, но для истории литературы как искусства, для проникновения в художественную сущность произведения удельный вес их сравнительно невелик. Конкретные нарушения единства формы и содержания в том или ином произведении мало специфичны для эпохи, для направления в литературе. Они могут быть специфичны для писателя, но не позволяют по существу проникнуть в то, что мы условно можем назвать «тайнами» художественности, — вскрыть эстетическую ценность произведения.

Приведем самый простой случай. Допустим, мы замечаем, что произведение многословно. Это, элементарно говоря, особенность

«формы» произведения, иногда связанная с его содержанием, а иногда и не связанная.

Многословие может входить в художественный замысел автора, — отражать нервную взвинченность воображаемого рассказчика, от лица которого ведется повествование, демонстрировать его неуверенность в себе, его стремление как можно точнее и детальнее передавать происходящее; многословие может создавать ощущение быстроты действия, находиться в соответствии с резкими перенесениями действия из одного плана в другой и пр., и пр.

Напомню специфическое многословие многих произведений Достоевского. Это многословие находится в органической связи с особенностями содержания его произведений. Оно специфично для Достоевского, для того типа романов, которые он создавал, для самого образа повествователя в его произведениях. Многословие этого типа настолько тесно связано с содержанием произведений, с их художественными особенностями, что в конечном счете оно даже только условно может называться многословием. Его сущность гораздо глубже — и глубже именно потому, что оно связано с содержанием.

Возьмем обратный случай: многословие не связано с другими чертами стиля произведения, не связано с содержанием, не вызвано какими-либо сознательными творческими намерениями автора. Вспомним, например, об отнюдь не своеобразном многословии посредственных романов Маркевича, Боборыкина или Потапенко. Перед нами как бы «изолированное» многословие, многословие «в чистом виде». Уже одно то, что это многословие не связано с художественными особенностями творчества писателя, показывает, что оно не может объяснить что-либо в художественной стороне его произведений, хотя, конечно, оно может быть «специфично» для него как для автора (вернее, как для плохого автора). Это явление антихудожественное, нарушающее художественность. И эта «специфика» творчества встречается во все эпохи, во всех литературах. Она и внеисторична и лишена национальных черт, т. е., попросту говоря, она неинтересна для историка литературы, стремящегося увидеть прежде всего то, что характерно, что специфично для стиля, направления, творческой (а не «нетворческой») индивидуальности писателя, вскрывает художественную сущность произведения.

Вот почему историк литературы ищет прежде всего проявлений единства формы и содержания, ищет «художественное целое» произведения и меньше интересуется случаями нарушения этого единства и цельности. Практически это сводится к тому, что к нарушениям единства в работе историка литературы будет относиться все то, что не удалось объяснить с точки зрения сознательного художественного замысла. Этот «остаток» историк литературы относит на долю случая, на долю проявлений незаконо-

мерности творчества, на долю «нехудожественных вторжений» в творчество автора.

В связи со сказанным необходимо упомянуть еще об одном явлении. Явление это тесно связано с проблемой изучения содержания и формы в их единстве.

Мы уже видели, что художественное единство формы и содержания типично для талантливых писателей, для выдающихся произведений, — это первое и основное условие художественности. Формы этого единства многообразны и специфичны для писателя и литературного направления, к которому он принадлежит. Нарушения этого единства — по большей части являются результатом безталантности автора и свидетельствуют о художественной неполноценности произведения, не специфичны для художественной сущности произведения, писателя, эпохи. Отсюда ясно, что изучение выдающихся в художественном отношении произведений может дать больше для истории литературы, чем изучение произведений посредственных или плохих. Но это означает, что историко-литературный процесс сильнее выражается через произведения высокохудожественные, чем через произведения посредственные или дурные.

Об этом необходимо напомнить в связи с тем, что во второй половине XIX века в связи с некоторыми общими положениями и ложно понятыми идеями демократизма настойчиво высказывалась мысль о том, что для каждой эпохи более типичны посредственные писатели, чем выдающиеся.⁶ В других случаях утверждалось, что следует изучать всех писателей независимо от их талантности. Напомню, что мысль эта высказывалась такими выдающимися литературоведами, как Ф. И. Буслаев и А. Н. Веселовский. Последний писал, что «всего чаще какой-нибудь великий человек должен (в историях литературы, — Д. Л.) отвечать за единство взгляда, за целостность обобщения: Петрарка, Сервантес, Данте и его время, Шекспир и его современники...». В изучении «великих людей» он видел «риторический расчет современного исследователя на то внешнее впечатление единства, какое производит на нас известное имя, известное событие, и которое мы склонны принять за единство внутреннее».⁷ Интерес к творчеству крупных писателей А. Н. Веселовский объяснял воздействием теории героев, этих «вождей и деятелей человечества, как изображают их Карлейль и Эмерсон».⁸

⁶ См.: В. Н. Перетц. Краткий очерк методологии истории русской литературы. Изд. «Academia», Пг., 1922, стр. 20—21 (§ 8. Все ли писатели ценны для историка литературы?).

⁷ А. Н. Веселовский. О методе и задачах истории литературы как науки. Собр. соч. Изд. Отд. русск. яз. и словесн. имп. Акад. наук., СПб., т. 1, 1913, стр. 4.

⁸ Там же, стр. 5.

Идеи Буслаева и Веселовского дожили до XX века. Они сказались и в книге А. Горнфельда «О русских писателях».⁹ Тем не менее мысль о необходимости изучения в первую очередь второстепенных писателей в общем не привилась в литературоведении, но она жива в фольклористике, где очень часто приходится слышать (особенно в области сравнительного исследования фольклора) о равной ценности для исследователя всего фольклорного материала, независимо от его художественной ценности. Глубоко прав румынский фольклорист академик Г. Кэлинеску, утверждающий в своем исследовании «Эстетика сказки», что неудачная с эстетической точки зрения сказка не может дать серьезный материал для эстетических, социологических и этнологических умозаключений, подобно тому как стихи какого-нибудь Тициуса или Кайуса не могут характеризовать латинскую литературу.¹⁰ Историко-литературный процесс отчетливее выражен в творчестве Пушкина, чем Булгарина, в поэзии Блока, чем в поэзии Минского.

Итак, изучая художественную сущность литературного произведения или творчества писателя, необходимо прежде всего исследовать художественное единство формы и содержания. Внехудожественные нарушения этого единства менее показательны. Во всех ли, однако, случаях следует поступать именно так?

Ни одно правило в области литературоведения не может рассматриваться как безусловное до того, как изучаемое явление не рассмотрено всесторонне. «Правило», о котором я только что сказал, также не должно применяться безусловно и механически для всех случаев. В частности, критик, изучая произведения современного ему писателя, обязан обращать равное внимание как на связь формы и содержания, так и на нарушения этой связи. Тем самым критик может указать на недостатки в творчестве писателя и помочь самому писателю в преодолении своих недостатков. Эта задача практическая. Но та же «практическая» задача в своих видоизменениях может стоять в некоторых случаях и в отношении писателей далекого прошлого. Можно, изучая недостатки в творчестве писателей прошлого, помочь совершенствованию мастерства писателей современных. В этом случае особое внимание к нарушениям единства формы и содержания в творчестве писателей прошлого будет вполне оправдано.

И еще одно замечание. Изучение случаев нарушения единства формы и содержания в какой-то мере есть также изучение формы и содержания в их единстве. Дело в том, что нарушения должны рассматриваться исследователем в свете их возможного идеального единства. Нарушения не существуют сами по себе. Их нельзя

⁹ А. Г. Горнфельд. О русских писателях, т. 1. Изд. «Просвещение», СПб., 1912, стр. 50—51

¹⁰ «Studii și cercetari de istorie și folklor», № 1—2, 1958.

рассматривать вне творческого замысла, вне искомого предполагаемого их единства. Поэтому всякого рода указания на недостатки единства являются одновременно и указанием на это единство — возможное или частично осуществленное. Недостаток не существует сам по себе, это часть какого-то «достатка», свидетельство ущербности какого-то конкретно представляемого, а не абстрактного художественного целого. Значит и в этом отношении изучение нарушений единства формы и содержания имеет определенный смысл. Смысл этот все же со все большей и большей настойчивостью свидетельствует о необходимости в первую очередь изучать форму и содержание в их художественном единстве. Это изучение, как я уже сказал, позволяет проникнуть в мир индивидуального, обнаружить движение, изменяемость литературных явлений.

2. Условия, при которых допустимо независимое друг от друга изучение формы и содержания

Может возникнуть вопрос: а возможно ли хотя бы в некоторых случаях изучать форму и содержание художественного произведения независимо друг от друга? Ответ и на этот вопрос должен, как мне представляется, быть дифференцированным.

Характер изучения в известной мере определяется характером изучаемого материала. Когда в монографических исследованиях творчества какого-либо писателя или какого-нибудь произведения в конце этого исследования добавляется глава под названием «художественные особенности», или «стиль и язык» (последний не в лингвистическом смысле), то такого рода ставший шаблонным в литературоведческих работах отрыв формы от содержания творчества по большей части (но не всегда!) бывает неудачным, неправильным, ненужным. Однако все же бывают случаи, когда форму необходимо изучать как таковую. Приведу хотя бы такой пример: работы по стиховедению — исследования ритма, метра, рифмы и пр. Естественно, что в исследованиях стиха было бы искусственным требование изучать этот стих во всех случаях в связи с содержанием. Кстати, эти попытки могут привести к совершенно ложным результатам, как это имело место, например, в исследованиях 20-х годов «звуковой инструментовки стиха», в которых каждому или многим звукам языка приписывались ассоциации с определенными чувствами и даже мыслями.¹¹ То же делалось по отношению к стихотворным размерам и т. д.

¹¹ Эксперименты проф. Ивана Фонадь в Будапеште как будто бы показали некоторую связь отдельных звуков языка с эмоциями, но связь эта, как и самые эмоции, не поднимаются над самыми элементарными (см.: Ivan Fónagy. Informationsgehalt von Wort und Laut in der Dichtung. In: Poetics Poetyka. Поэтика, Warszawa, 1961, стр. 591—605).

Такие попытки точно приписать определенным звукам независимо от их сочетаний определенные смысловые и эмоциональные ассоциации приводили в творческой практике поэтов к формалистическим вывертам. Значит, формализм может быть порожден не только отрывом формы от содержания, но и приписыванием простейшим элементам формы такой связи с содержанием, которая на самом деле отсутствует или очень слаба.

Я сказал — «простейшим элементам формы», и это имеет свое значение. Действительно, форма художественного произведения имеет свои градации: есть простейшие элементы формы и есть формы сложные. В своих простейших элементах форма не обязательно связана с содержанием. Это кирпичи, из которых можно построить хижину и дворец, простую изгородь и современный сложный завод. Однако, чем сложнее эти «элементы формы», тем более тесно связаны они с содержанием. Из крупных блоков нельзя построить все, что вздумает архитектор. Соединения же элементов формы всегда требуют какого-то своего обоснования в содержании будущего произведения.

Обращу внимание и на следующее. Когда мы изучаем, скажем, рифму как таковую, связывать каждую рифму с определенным содержанием трудно и, может быть, даже принципиально неправильно. Однако если мы изучаем рифму не вообще, а рифму в фольклоре, то оторвать ее изучение от поэтики фольклора уже невозможно. Если же мы изучаем рифму какой-то определенной эпохи, — должны быть приняты во внимание поэтические направления. Если же мы изучаем рифму данного поэта, то эта рифма не безразлична к содержанию его поэзии. Здесь отрыв от содержания (в зависимости от степени углубленности и детальности изучения) может становиться прямо-таки недопустимым. Следовательно, чем более «индивидуален» материал изучения, тем больше он требует внимания к проблеме единства формы и содержания.

Сказанное относится не только к вопросам стиховедения. Возьмем, например, изучение русского языка как такового. Было бы нелепо анализ общих для всего русского литературного языка синтаксических, морфологических и других явлений связывать с анализом содержания, которое может быть выражено в этих явлениях, если только, конечно, это содержание не подвергнуто грамматической формализации. Однако в более конкретной теме — в изучении языка писателя нельзя игнорировать то направление, к которому принадлежит писатель, не считаться с содержанием его творчества вообще.

Так обстоит дело с анализом формы в отрыве от содержания. Но вопрос может быть повернут и наоборот: можно ли анализировать содержание, не анализируя форму? Можно ли вообще пересказать содержание художественного произведения? Иногда художественные образы истолковываются в словарях с отметкой

«переносно», однако художественность в этих истолкованиях неизбежно исчезает и толкование остается обедненным.

Вот начало стихотворения Лермонтова:

Когда садится алый день
 За синий край земли.
Когда туман встает, и тень
 Скрывает все вдали. . .

Что имел здесь в виду Лермонтов? — вечер? Но это не только вечер, но и закат, но не всякий закат, а определенные признаки заката и определенные признаки вечера, необходимые Лермонтову для развития последующей поэтической идеи — о мыслях в тишине, о чудесах, которые свершают небеса — то ли в этот вечер своими красотоми заката, то ли в жизни поэта в целом, которую он одновременно имеет в виду.

Раскрыть значение образа, перевести его на точный язык прозы — значило бы в данном случае обеднить образ. Но важны не только слова, которыми выражен образ, но и их расположение, ритм всего стиха. Отсюда видно, что образ не обладает содержанием, обособленным от формы.

Смысл образа бывает настолько многозначен, что он не сразу раскрывается читателю, а иногда и самому автору. Н. Асеев в своей книге «Зачем и кому нужна поэзия» пишет: «В молодости мной было написано стихотворение, буквальным смыслом которого я сам, признаться, понимал плохо, но оно мне казалось правдивым. Стихи были об отлетающих к югу птицах.

За отряд улетевших уток,
за сквозной поход облаков
мне хотелось отдать кому-то
золотые глаза веков.

«Что эти слова обозначали в точности, я и сам не знал еще. И лишь позже, старым человеком, я понял, что эти стихи были об отлетающем времени, ощущение которого реализовалось через стаи птиц, летящих к югу. Это были предвестники осени, предвестники старости, ощущавшейся вместе с осенью».¹²

Но ведь и в этом признании Асеева не вскрыта вся многозначность этих строк. Разве случайны здесь военные термины — «отряд», «поход»? Разве не вызывают дополнительных и чрезвычайно важных ассоциаций привлекаемые здесь «небесные» явления (перелет уток, движение облаков), согласующиеся с движением веков? И многое другое.

Я привел примеры из области поэзии. Но то же самое касается и прозы. Достоевский писал о своей работе над образом Ставрогина: «Весь этот характер записан у меня сценами, дей-

¹² Н. Асеев. Зачем и кому нужна поэзия. Изд. «Сов. писатель», М., 1961, стр. 46—47.

ствием, а не рассуждениями; стало быть есть надежда, что выйдет лицо».¹³

Из изложенного ясно, что простой «перевод» художественного значения произведения на язык публицистики или логики невозможен. Художественное произведение поддается научному анализу, но не пересказу, уничтожающему или отбрасывающему все дополнительные значения, отрывающего содержание от формы, в которой это содержание выражено.

Вот почему так опасны простые пересказы художественных произведений: очень часто (но, разумеется, не всегда) они ведут к уничтожению его художественной сущности и к крайнему упрощению содержания одновременно. Пересказ художественного произведения допустим в исследовании в тех случаях, когда он соединен с анализом произведения, является формой анализа.

Содержание и форма подлинно художественного произведения настолько тесно связаны друг с другом, что анализ их в их единстве должен быть анализом бесконечно малых величин, проникновением не только в макро-, и но и в микроструктуру произведения.

Анализ этот, как правило, может извлекать из художественного произведения все новые и новые эстетические ценности. В любимом стихотворении мы и через много лет после его первого прочтения можем открыть новые, незамеченные прежде стороны. Каждое поколение в настоящих произведениях искусства открывает для себя нечто новое именно потому, что содержание произведения бесконечно глубоко и не может быть извлечено из него единовременным актом его познания.

Литературоведческий анализ художественной сущности произведения не может претендовать на полное раскрытие для читателя его эстетического содержания. Ценность художественного произведения обедняется, когда истолкование его художественного смысла сводится к немногим схематизирующим формулировкам. Читатель вводится этими формулировками в заблуждение, предполагая, что в них исчерпан художественный смысл произведения. Т. Виану в своем докладе на Международной конференции по поэтике в Варшаве в 1960 г. справедливо говорил: «Благодаря общим словам учебников и формулам, преподносимым в школах, значение произведений классицизма сократилось до нескольких общих фраз, создающих впечатление, что процесс их истолкования доведен до своего конца. В таких случаях говорится, что трагедии Корнеля выражают борьбу с долгом, а пьесы Шиллера называются драмами свободы. Удовлетворившись таким истолкованием, выхолащивающим их настоящее богатство, отка-

¹³ Письмо М. Н. Каткову из Дрездена 8—20 октября 1870 г. Ф. М. Достоевский. Письма. Под ред. и с прим. А. С. Долиннина, т. II. Госиздат, М.—Л., 1930, стр. 289.

зываются от их бесконечной перспективы, мы в то же время прекращаем читать эти произведения. Кто же, однако, поднимается над педантизмом формул, ограничивающих и закрывающих проникновение в бесконечные перспективы поэзии, для того ее безграничные богатства восстанавливаются и поэтические произведения обретают новую силу, входят вновь в историю».¹⁴

Исследуемые отдельно, форма и содержание произведения в известной мере способствуют уяснению художественности, так как облегчают возможности их дальнейшего синтетического рассмотрения. Зародыш художественности может быть обнаружен в исследовании элементарных проявлений формы, условно изолированных от содержания. То же можно сказать и о содержании. Содержание в его самых общих проявлениях может иметь свою художественную функцию. Художественность может быть обнаружена в самом сюжете, в идеях произведения, в его общей направленности (впрочем, изучение художественной функции содержания ведется гораздо реже, чем изучение художественной функции формы). Однако по-настоящему произведение литературы раскрывается во всех своих художественных достоинствах только тогда, когда оно изучено в единстве формы и содержания.

Художественная значимость формы и художественная значимость содержания обедняются, когда рассматриваются изолированно. Художественность накапливается на двух полюсах произведения, как накапливается положительное и отрицательное электричество на аноде и катоде аккумулятора.

Имели бы мы полное представление о художественных достоинствах стихотворения, если бы подробно и детально охарактеризовали его метр, ритм, рифмы, аллитерации, указали бы все категории встречающихся в нем художественных троп и т. д., не дав анализа содержания и не указав на связь содержания этого стихотворения с его художественными средствами? Или наоборот: дав анализ содержания без указания на его связь с художественной формой? И дело здесь вовсе не в том, что нужно форму и содержание анализировать совместно: необходимо показать, почему данному содержанию соответствует только данная форма и никакая иная.

Напомню, что, по моему мнению, следует различать единство формы и содержания произведения и их неразрывность. В любом художественном произведении, плохом и хорошем, форма и содержание неразрывны — их невозможно механически отделить друг от друга, но это не значит, что форма и содержание всегда находятся в полном соответствии друг с другом. Условие любой художественности — художественное единство формы и содержания. Это единство предполагает полную органическую слитность

¹⁴ Т. Виану. Quelques observations sur la métaphore poétique. «Poetics. Poetyka. Поэтика», Warszawa, 1961, стр. 304 (цитирую в переводе с французского, — Д. Л.).

содержания и формы. Последнее достижимо лишь в идеале, приближение к этому единству — в произведениях, близких к совершенству.

В слабом художественном произведении сочетание определенной формы с определенным содержанием может иметь элементы случайности или несогласованности, и тем не менее даже это случайное и несогласованное соединение формы и содержания накладывает свой отпечаток на произведение, отражается в содержании и отражается в форме.

Существует много стихов, в которых поэтическое содержание выражено в несвойственной ему слабой и трафаретной, риторической форме. Было бы неправильно думать, что эта риторика не сказывается на содержании, не обедняет его. Содержание оказывается риторичным в той же мере, что и форма.

И наоборот: бессодержательные стихи, но блестящие по форме (вспомните Бальмонта) оказываются всего лишь виртуозными экзерсисами, в которых осиротевшая форма лишена смысла и художественной действенности.

3. Значение объединяющих тем в изучении формы и содержания в их единстве

В высших и наиболее сложных своих проявлениях форма связана с содержанием, как уже было сказано, значительно больше, чем в низших, элементарных. То же самое должно быть сказано и о содержании. Отсюда ясно, что единство формы и содержания удобнее анализировать «сверху», а не «снизу», идя от высших проявлений формы, а не от низших, захватывая как можно больше объединяемых в этом единстве формы и содержания явлений. Конечно, нельзя объять необъятное. Анализ требует какого-то дробления темы, но это дробление не должно отделять формы от содержания. Отсюда возникает необходимость объединяющих тем. Эти объединяющие темы требуют равного внимания как к форме произведения, так и к его содержанию, позволяют вести анализ с такой точки зрения, которая в равной мере охватывает форму и содержание, стоит вне элементарных проявлений того и другого, но требует внимания одновременно к тому и другому. Это вопрос не методологии исследования, а его методики.

К таким темам, требующим равного внимания как к форме произведения, так и к его содержанию, могут быть отнесены исследования авторского замысла, отдельных художественных образов, стилей изображения человека, художественного времени произведения, его жанровой природы (поскольку жанровая природа произведения зависит не только от формы, но и от содержания произведения) и многое другое.

Выбор таких тем определяется тем обстоятельством, что не только форма и содержание в своем идеальном выражении должны

находиться в художественном произведении в единстве, но все элементы формы, как и элементы содержания, также должны быть в нем художественно едины. Так, например, анализируя один элемент стиля, можно показать весь стиль писателя или поэта. Безусловно прав был А. Н. Веселовский, когда писал: «Если я скажу, что история эпитета есть история поэтического стиля в сокращенном издании, то это не будет преувеличением. И не только стиля, но и поэтического сознания от его физиологических и антропологических начал и их выражений в слоге — до их закрепощения в ряды формул, наполняющихся содержанием очередных общественных мирозерцаний».¹⁵ Можно поэтому обобщающую тему исследования брать или «изнутри» формы, или «изнутри» содержания, но необходимо при этом делать эту обобщающую тему — темой, позволяющей одновременно охватить и форму, и содержание. Так, например, можно сделать темой исследования формы и содержания произведения в их единстве метафору, но она должна быть рассмотрена не только как явление формы, но и как явление содержания произведения.

Итак, значение обобщающих тем в исследованиях содержания и формы в их единстве выступает с особенной ясностью и в свете того факта, что содержание и форма в произведении искусства на высших их ступенях строго не отграничены друг от друга. Одно и то же явление может в одной связи рассматриваться как явление формы, а в другой — как явление содержания. Многое здесь зависит от точки зрения исследователя, способного охватить то и другое.

Из сказанного выше не вытекает, что содержание и форма равноправны, как бы симметричны друг другу, являются двумя равными половинами единого объекта — произведения. Так считать — означало бы возвратиться к механическому разделению формы и содержания произведения.

Форма и содержание не равноправны и не равноценны. В основном форма зависит от содержания, хотя и содержание может находиться под воздействием формы. Форма зависит от содержания лишь в конечном счете. Ленин писал о зависимости формы от содержания: «Форма существенна. Сущность формирована. Так или иначе в зависимости и от сущности. . .».¹⁶

4. Принцип историзма в изучении формы и содержания художественного произведения

Не является ли рекомендация рассматривать единство содержания и формы под знаком обобщающей темы до известной степени формальной и механической? Несомненно, эта рекомендация была бы чисто внешней и формальной, если бы речь шла

¹⁵ А. Н. Веселовский. Из истории эпитета. Собр. соч., т. 1, стр. 58.

¹⁶ В. И. Ленин, Полн. собр. соч., т. 29, стр. 129.

о всякой обобщающей теме. Выше мы привели некоторые ограничения в выборе этих обобщающих тем. Теперь нам следует обратиться к основному условию выбора этих обобщающих тем. Условие это — необходимость рассматривать единство формы и содержания в историческом аспекте, под углом зрения исторической изменяемости формы и содержания. Объединяющая форму и содержание тема исследования должна быть прежде всего в широком смысле слова исторической темой.

Марксистское изучение литературы есть в высшем смысле изучение историческое и конкретное. Историзмом должно быть проникнуто каждое исследование.

Принцип историзма состоит в том, что всякое явление рассматривается в его происхождении и развитии, в движении, а само движение в обусловивших его причинах и связях с окружающим — как часть более общего целого.

Применительно к литературному произведению принцип историзма состоит в том, что оно рассматривается, во-первых, в его собственном движении — в процессе его создания, во-вторых — в творческом развитии его автора, как элемент его творческой биографии, и в третьих, в историко-литературном движении, как явление развития литературы того или иного периода. Иными словами, литературное произведение рассматривается в аспекте трех слагающихся в нем движений. Но этим принцип историзма не ограничивается.

Принцип историзма требует, чтобы произведение рассматривалось не в изоляции от других явлений литературы, искусства и действительности, а в соотнесенности с ними, ибо каждый элемент искусства является в то же время и элементом действительности. Язык художественного произведения должен изучаться в его соотнесенности с языком общенациональным, литературным, языком писателя во всех его проявлениях и т. д. То же касается художественных образов, сюжета, тем произведения, поскольку образами, сюжетами, темами произведения избираются явления действительности.

Какое же значение имеет исторический подход в изучении единства содержания и формы? Здесь должны быть подчеркнуты два момента. Первый: историзм позволяет охватить во взаимной их соотнесенности и форму и содержание. Второй: исторический подход избавляет от субъективности интерпретации того, в чем именно проявляется единство формы и содержания в каждом конкретном случае.

Обратимся к первому. Всякое литературное произведение создается в обстановке воздействия на него действительности, обусловлено этой действительностью — личностью автора, биографическими и историческими обстоятельствами, литературой своего времени и литературным развитием. Вся эта действительность — в широком понимании этого слова — воздействует и на форму,

и на содержание произведения одновременно. Поэтому изучение этого воздействия, этой обусловленности литературного произведения действительностью есть в известной мере и изучение формы и содержания в их неразрывности.

Допустим, мы изучаем единство содержания и формы романа «Анна Каренина». Мы можем заметить, что трагическое содержание этого произведения находит себе соответствие в стиле произведения, в языке, в особенностях психологического анализа, в самом построении романа и т. д. Усмотреть связь содержания и формы в «Анне Карениной» нетрудно, но чтобы связь эту понять во всей ее полноте, детально и глубоко, необходимо рассмотреть «Анну Каренину» не изолированно от всего остального предшествующего творчества Толстого, от общего течения русской и мировой литературы. Каждый элемент формы и каждая деталь содержания этого романа получают свой истинный и точный смысл только в результате углубленно исторического их исследования. В частности, только тогда, когда проблема героя толстовского романа, проблема нравственного идеала героев «Анны Карениной», их духовного мира будут рассмотрены как этап в творческом развитии Толстого и как часть историко-литературного процесса, — только тогда выступит со всей ясностью взаимосвязь отдельных сторон содержания и формы.

Что такое, например, «исторический фатализм» Толстого в «Войне и мире»? Это связь людей и событий, это и нравственные проблемы, стоящие перед Толстым и его героями, это и построение характеров героев, это и построение романа с его историческими отступлениями, это и своеобразный затрудненный стиль психологического анализа, дающий выход сочетанию личных интересов с исторической неизбежностью, это и многое другое. Вместе с тем понять «исторический фатализм» Толстого до конца во всей сложности его связей с остальным содержанием «Войны и мира» и с формой этого романа мы сможем только тогда, когда рассмотрим его исторически в связи с процессом развития творчества Толстого и русской литературы в целом, когда выясним его истоки в «Севастопольских рассказах» и далее в трилогии «Детство. Отрочество. Юность».

«Исторический фатализм» Толстого постоянно развивался и не был замкнут, — был связан со многими особенностями его мировоззрения и «творческого почерка». Он был связан, с одной стороны, с внутренним протестом Толстого против произвола личности, а с другой — с протестом против произвола выражения личности, и одновременно против щегольства оборотов, против всякого «красноречия». Он был связан с толстовскими требованиями подчинения индивидуального общему, формы содержанию.¹⁷

¹⁷ См. об этом Б. И. Бурсов Л. Н. Толстой Семинарий Л., 1963, стр. 309—328.

Изучая художественное произведение, мы должны иметь в виду, что содержание не может существовать вне формы, также как и обратно — форма во всех ее проявлениях не может существовать независимо от содержания. Форма и содержание неразрывны, не могут возникнуть — одно раньше, другое позже. Но однако подлинное художественное единство, как уже указывалось, есть идеал искусства, к которому художественное произведение лишь приближается в той или иной степени. Поэтому процесс художественного творчества есть процесс постепенного становления художественного единства содержания и формы произведения, в котором с самого начала форма и содержание его неразрывны, неотделимы друг от друга и постепенно совершенствуются в этой своей неотделимости, приобретая необходимую художественную выразительность. Содержание произведения может, условно говоря, «предшествовать» в замыслах автора самому осуществлению его только частично, только в неясных «предчувствиях» своего осуществления. Писатель не обладает всем содержанием будущего произведения раньше, чем формой, в которую это содержание постепенно выливается. Поэтому-то когда писатель начинает писать, он еще твердо не «знает» всё то, что он хочет сказать. Становление произведения, процесс его написания или процесс его создания в воображении писателя — есть и становление его содержания.

То, как «растет», изменяется и усложняется содержание литературного произведения, хорошо видно из черновиков и планов отдельных литературных произведений. Из этих же черновых материалов явствует, что содержание и форма литературного произведения создаются автором и развиваются в ходе его работы над произведением одновременно, в тесной взаимозависимости. Отсюда ясно, как важно для изучения единства формы и содержания учитывать творческую историю произведения.

Но историзм в подходе к изучению единства формы и содержания не ограничивается только изучением единой исторической обусловленности того и другого. Значительное внимание в литературоведении должно быть уделено и историчности восприятия художественного произведения.

Художественное произведение не изолировано от окружающего его бытия. Оно «резонирует» действительности. В широком смысле слова — художественное произведение «социально».

Признание этого факта чрезвычайно важно во многих отношениях. Оно не разрешает анализировать художественное произведение в отрыве от исторической обстановки, в изоляции от других произведений литературы, независимо от его автора и т. д. Структурный анализ произведения может быть только частью художественного анализа, но им ни в коем случае нельзя этот анализ ограничивать. Форма произведения — это не только то, что «облекает», «одевает» содержание, ограничивает содержание

от окружающего бытия, но и то, что связывает произведение с окружающим. Нет ничего более ошибочного, чем взгляд на форму как на некоторую «оболочку» содержания, на «одежду» произведения. Форма произведения обращена и во вне, и во внутрь произведения, она и «формирует» произведение и связывает его содержание с внешним для этого произведения миром. Произведение не существует само по себе. Оно является некоторым организатором окружающей его среды. концентрацией различных «силовых линий».

Действительность не только отражается и изображается в художественном произведении, — она продолжает соотноситься с ним уже после того, как произведение создано — в чтении читателя. Читатель не только воспринимает изображенную писателем действительность — он соотносит свое представление о ней с тем, которое ему предлагает писатель. Это соотношение — существенный элемент восприятия. Художественный образ всегда в известной мере «неполон», он дополняется самим читателем. Читатель как бы участвует в творческом процессе писателя, «угадывая» за образом мысль, художественную идею писателя. Процесс читательского познания через художественное произведение есть процесс «узнавания» и «отгадывания». Это «сотворчество» читателя с автором и составляет суть эстетического наслаждения.

Читательский интерес к биографии писателя, к историческому окружению произведения, к прототипам действующих лиц, к истории создания произведения отнюдь не случаен. Все это обогащает эстетическое восприятие произведения, формирует ту точку зрения читателя «сверху», которая объединяет форму и содержание произведения, подчеркивая их единую обусловленность.

Особенно важно знание личности лирического поэта. Не случайно и сами лирические поэты, особенно романтики, заботятся о создании собственного образа — в стихах и в жизни. Об этой заботе о создании собственного образа свидетельствуют отдельные факты в жизни Байрона, Шелли, Китса, Пушкина, Лермонтова, Блока, Есенина и многих других. Но восприятие лирики требует и знаний эпохи. Поэзию Блока освещает не только его личность, лирический образ автора, но и образ эпохи — это не только лирика личности, но и лирика времени. Каждая эпоха для читателя насыщена теми или иными настроениями. В восприятии поэта и его читателей есть эпохи трагические, эпические, лирические и т. д. Лирика Блока воспринимается не только на фоне его биографии, но и на фоне его времени, его среды. Стихи Блока в той или иной степени связаны с «музыкой» своего времени. Пророческие мотивы отражают в них трагизм настоящего. Неясные предчувствия наступающей революции связаны с исканиями новой формы.

То же самое можно сказать и об отраженном в поэзии Блока городском и сельском пейзаже. Знание читателем городского пей-

зажа Петербурга и петербургских окрестностей, деревенского пейзажа Шахматова не только обостряет восприятие поэзии А. Блока, но в какой-то мере и «выпрямляет» это восприятие, позволяя заметить в поэзии Блока гораздо больше реалистических моментов, чем это кажется на первый взгляд.

В своей статье «Шахматово» Г. П. Блок писал: «В пейзажной поэзии Блока все шахматовское отражено „ясно, четко, реалистично“. В описаниях шахматовской природы у Блока нет ничего придуманного или прикрашенного. Блок-пейзажист в совершенстве владеет тем, что портретисты называют уменьем схватить сходство. Все его пейзажи портретны... „Темно зеленые межи“, которые „сбегаются к овинам“, — это покато поле у деревни Шеплякова. „Дороги узкой колея“, которая „вьется пестрым лугом“, — это дорога из Шахматова в Гудино. „Далекая равнина да толпы обгорелых пней“ — это Ивлево. „Осиновые жерди прясла с отвисшей корой“ и „кучки земли, выброшенные кротами“, — это шахматовская „горка“, откуда смотрели на закат. И так далее...»

А ты все та же — лес, да поле,
Да плат узорный до бровей.

Вот именно так — до бровей — повязывали платок местные крестьянки. Это опять чисто шахматовская деталь». ¹⁸

Отмечая эту конкретность блоковского пейзажа, Г. П. Блок указывает одновременно, что именно из этой конкретности выросли обобщающие образы его поэзии. Он пишет о «способности Блока не только верно подмечать местный образ, не только точно воспроизводить его, но и отыскивать в нем широкий поэтический смысл», об «умении с глухого „лесистого оврага“, поверх „заливного луга да чахлого кустарника“, „смотреть в далекую Русь“». ¹⁹

Художественность рождается из слиянности формы и содержания произведения в условиях его «окруженности» миром действительности. Поэтому действительность помогает восприятию художественного произведения. Вот почему ценители поэзии посещают места, запечатленные в поэтических произведениях: пушкинские места в Ленинграде, Пушкине, Пушкинских горах, лермонтовские на Кавказе и под Пензой, блоковские под Ленинградом и в Шахматове и т. д. Они помогают восприятию поэзии. Но к миру действительности, с которым связано литературное произведение, относится и мир человеческой культуры в его целом. Этот мир человеческой культуры постоянно изменяется. На восприятие художественного произведения оказывает влияние всё, что находится в данное время в «активном фонде» читателя. К этому «активному фонду» относится не только то, что в данную эпоху нахо-

¹⁸ Г. Блок. Шахматово. В сб.: Литературное Подмосковье. Госкультпросветиздат, М., 1950, стр. 135—136.

¹⁹ Там же, стр. 136.

дится в живом употреблении, но и то, что при восприятии художественного произведения может быть извлечено из запасов «культурной памяти». Так, например, язык художественного произведения воспринимается читателем не только в связи с современным читателю языком литературы, языком разговорным, языком научным и т. д., но и в связи с теми представлениями, которые читатель имеет об истории языка, о его изменяемости, о диалектах (им самим не употребляемых), о языках профессиональных, и т. д.

Возьмем такой сложный случай, как восприятие современным читателем романа Андрея Белого «Петербург». Для полноты восприятия художественной стороны этого романа, его формы и содержания, необходимо знание исторической обстановки 1900-х годов, общие представления о топографии Петербурга того времени, знание языка эпохи, специальной — политической, административной и прочей терминологии. Но этого мало — полнота художественного восприятия увеличится, если читатель будет знать, в какой историко-литературной обстановке был создан роман, будет знать остальное творчество А. Белого и будет иметь представление об истории создания этого романа.

Естественно, что положение читателя будет осложняться по мере того как его «активный культурный фонд» будет все более отдаляться от «активного культурного фонда» самого Андрея Белого. Так, например, читатель пройдет мимо всех упоминаний в романе японцев, мимо всех «монгольских» и «китайских» тем и мотивов романа, если не будет знать идей «панмонголизма», отраженных в философии и поэзии Владимира Соловьева. Идеи соловьевского панмонголизма проходят в романе «Петербург» то в образе родоначальника Аблеуховых — «преподобного могола» Аб-Лай Ухова, то в виде японцев, проезжающих по Петербургу в автомобиле, то в виде хитрого азиата Шишнаржне. Идеи соловьевского панмонголизма отразились и в других произведениях Белого. Во второй симфонии Белый рисует самого Владимира Соловьева, шагающим по крышам и трубящим в рог. Знание всего творчества Белого, эволюции его мировоззрения и его биографии обогащает читательское восприятие его романа. Но в романе есть и литературные аллюзии. Следовательно, читатель должен знать и русскую литературу для восприятия этого романа. Так, например, в «Петербурге» повторяются мотивы «Медного всадника» Пушкина. Белый рисует, как «Медный всадник» сходит со своего пьедестала-камня (мотив Пушкина). Террорист Дудкин отождествляется с Евгением. «Медный всадник» приходит к нему ночью, преследует его: это пушкинский мотив преследования Евгения Петром.

Я взял в качестве примера «Петербург» Белого, так как роман этот особенно труден для восприятия того читателя, который не связан со специфическими интересами и идейными «модами»

интеллигенции десятых годов XX века. Это роман для узкого круга. Поэтому необходимость специфических знаний для его восприятия особенно ясна. Можно заметить, что литературные направления, в которых сильнее, чем в других, сказывается субъективизм автора, требуют и большего проникновения в условия авторского творчества, круга авторских ассоциаций. В самом деле, обратим внимание на следующее. Понимание Шекспира требует толкований и объяснений. Если мы исключим комментарии языковые, исторические и пр. и остановимся только на объяснениях к художественной ткани произведения, то само собой станет ясным, что наибольшего числа объяснений для читателя требует в Шекспире то, что в нем идет от маньеризма, в том же, в чем Шекспир проявляет себя как реалист (в широком смысле этого слова), — объяснения будут минимальны. Вот почему Горький для своего понимания требует меньшего числа комментариев, чем Белый.

Литературное произведение «окружено» не только объективной действительностью и субъективным миром автора. Оно находится в определенном литературном окружении, знание которого также необходимо. Литературные аллюзии — признак развитой литературы и наличия литературно-образованной читательской среды.

Я привел пример пушкинских мотивов в романе А. Белого «Петербург». Эти пушкинские мотивы в романе названы. Назван медный всадник, повторена ситуация. Но вот более сложный случай: пушкинские стилистические приемы и мотивы в стихотворении Есенина «Воспоминание».

Теперь октябрь не тот,
Не тот октябрь теперь.
В стране, где свищет непогода,
Ревел и выл
Октябрь, как *зверь*,
Октябрь семнадцатого года.
Я помню жуткий
Снежный день.
Его я видел мутным взглядом.
Железная витала тень
Над омраченным Петроградом.
Уже все чуяли грозу,
Уже все знали что-то,
Знали,
Что не напрасно, зная, везут
Солдаты черепах из стали.
Рассыпались...
Уселись в ряд...
У публики дрожат поджилки...
И кто-то вдруг сорвал плакат
Со стен трусливой учредилки.
И началось...
Метнулись взоры,
Войной гражданской горя,

И дымом пламенной «Авроры»
Взошла железная заря.
Свершилась участь роковая,
И над страной под вопли «матов»
Взметнулась надпись огневая:
«Совет рабочих депутатов».²⁰

В этом стихотворении переключка с Пушкиным гораздо более тонкая, не сразу осознающаяся. Она создает лишь известные поэтические ассоциации, заставляет воспринимать Октябрьскую революцию как сбывшееся пророчество о ней Пушкина.

Отдельные слова невольно заставляют вспомнить о том же «Медном всаднике»: «Железная витала тень над омраченным Петроградом» (ср. в «Медном всаднике» первые строки первой части — «Над омраченным Петроградом»), «Ревел и выл октябрь как зверь» (в «Медном всаднике» «Нева вздувалась и ревела... и вдруг, как зверь остервенясь»), «неясная железная тень», витающая над Петроградом, ассоциируется с медным всадником, сошедшим со своего пьедестала. Наконец, строки этого есенинского стихотворения «И дымом пламенной „Авроры“ взошла железная заря» прямо отвечают заключительным стихам пушкинской «Деревни»:

И над отечеством свободы просвещенной
Взойдет ли, наконец, прекрасная заря.

Можно сказать без преувеличения, что восприятие любой поэзии требует от читателя известного знакомства с поэтической культурой прошлого, поэтические ассоциации создаются всей поэтической культурой народа. Всякое произведение, поэтическое и непоэтическое, не может быть изъято из его литературного окружения, знание которого необходимо для полноты восприятия. Но знания эти в различные эпохи различны. Круг литературной осведомленности меняется.

Разрыв между «активным культурным фондом» читателя и автора произведения с течением времени все возрастает. Он крайне велик для современного читателя «Божественной комедии» Данте или трагедии Еврипида. Замечательно, однако, что в произведениях настоящего искусства всегда остается нечто значительное, позволяющее им преодолевать этот разрыв и находить дорогу к читательскому восприятию. Тем не менее разрыв все же существует и чем он сильнее, тем больше утрачивает произведение в этом читательском восприятии свою художественность. Важнейшая задача наук, занимающихся историей искусств, и в частности истории литературы, состоит в том, чтобы пополнять читательский «активный культурный фонд».

²⁰ С. Есенин, Собр. соч., Гослитиздат, М., т. III, 1962, стр. 40—41 (курсив мой, — Д. Л.).

Известный польский литературовед К. Гурский пишет в связи с этим о задачах историков литературы в своей работе о литературных аллюзиях: «Современники сравнительно легко обнаруживают многочисленные намеки в появляющихся на свет произведениях: литературные и нелитературные, так как читают текущую литературу несравненно больше, чем будут читать из этой эпохи их внуки. Если же данная эпоха оставит после себя какие-то сочинения на более длительный срок, то содержащаяся в них аллюзия, особенно косвенная, потребует со временем комментария. Поэтому-то историкам литературы приходится читать не только лучшие произведения прошлого, но и вещи, сами по себе не имеющие ценности, которым, однако, косвенная аллюзия придает известное значение. Раскрывая смысл всех связей данного произведения, с его историческим и литературным контекстом, мы понимаем его содержание сравнительно глубже и шире. Литературная аллюзия является, следовательно, лучшим доказательством того, что произведение вырастает на определенной исторической почве и становится определенной частью текущей литературной жизни. Много и не раз говорится о задачах литературной критики. Думаю, что не последней ее задачей должно быть всестороннее вскрытие связей, существующих между произведениями современной литературы. Это спасло бы от забвения многие подробности литературной жизни и закрепило бы в нашем сознании содержание многих произведений, которые сейчас еще кое-как понятны, а через 20 лет могут быть восприняты шиворот-навыворот. Размышления эти небезосновательны. Когда в настоящее время перепечатываются различные сочинения 20-х годов, над которыми я в свое время размышлял как современный читатель, приходится поражаться многому из того, что пишет о них послевоенное поколение наших литературных критиков. Может быть, более рациональное отношение литературной критики к произведениям, которые выходят в свет в настоящее время, предохранит их в будущем от недоразумений, какие встречаешь, читая произведения еще столь недалекого прошлого».²¹

Сообщением необходимых для правильного восприятия произведения сведений и анализом художественного произведения историк литературы помогает устранить «параллакс», возникающий между читателем и произведением литературы. Правильное определение этого «исторического параллакса» и устранение его — важнейшая задача литературоведения. Отсюда ясно, что литературоведение и в этом отношении одним из основных своих принципов должно иметь принцип историзма.

Но «параллакс» между автором и читателем может возникнуть не только тогда, когда они живут в различные эпохи. Современ-

²¹ K. Górski. Aluzja literacka (Istoto zjawiska i jego typologia). In: K. Górski. Z historii i teorii literatury, seria druga. Warszawa, 1964, str. 32 (перевод с польского Л. И. Ровняковой).

ники могут иметь тот же параллакс, — если расходится круг их образованности, жизненных впечатлений, национальных традиций и т. д. Критика и литературоведение в таких случаях приходит на помощь и здесь.

Значит ли все сказанное выше, что задача истории литературы должна быть сведена к сообщению читателю различных сведений, восполняющих тот круг осведомленности, на который рассчитывал автор, пишущий в основном для современников? Комментарий, а в особенности комментарий реальный, — задача почтенная, но не самая важная. Мы можем в конце концов в какой-то мере понять Станюковича, даже не имея точных представлений о военном парусном флоте России в середине XIX века. Сообщение сведений об этом флоте — не такая уж важная задача литературоведа. Историк литературы не историк науки и техники, не историк быта и не историк общественной мысли, хотя сведения по всем этим областям ему крайне необходимы. «Контекст» эпохи должен быть препарирован так, чтобы читатель понял и содержание и форму литературного произведения в их единой исторической обусловленности.

Одна из очень важных задач литературоведения состоит именно в изучении восприятия художественного произведения в разных условиях этого восприятия — и при отсутствии «исторического параллакса» и при большом «историческом параллаксе», а также в изучении самого «параллакса» — как он создается и в какой мере мешает. Ведь обращает на себя внимание тот факт, что в художественно слабых произведениях «параллакс» полностью уничтожает художественность, а в художественно сильных — наличие даже очень большого параллакса (драмы Шекспира или «Илиада» Гомера) снижает восприятие художественности только частично. Изучение функций этого параллакса крайне важно для того, чтобы предвидеть — насколько действительным останется художественность произведения в будущем.

Правда, параллакс корродирует не только художественность, но и притупляет восприятие недостатков произведения, а в иных случаях создает мнимые достоинства — «патину времени», придающую иногда древнему произведению некоторую эфемерную обаятельность. В самом деле, исторический параллакс может создавать ложное единство содержания и формы. Самое «единство эпохи» накладывает свой отпечаток помимо творческой воли автора на форму и содержание произведения. Поэтому даже слабое произведение прошлого может производить впечатление художественно цельного и единого под влиянием единого исторического освещения.

Произведение, в котором форма и содержание находятся в резком диссонансе, может быть с такой степенью точности объяснено исторически, что самый этот диссонанс может быть исторически оправдан и выступить в его историческом единстве. Исторический подход, если им некритически пользоваться, оторвать его от анализа эстетического, может привести к некоему

«историческому всепрощению». Ведь с исторической точки зрения может быть оправдано любое соотношение формы и содержания.

* *
*

Чем ближе мы к проникновению в художественную сущность литературного произведения, тем больше опасность субъективизма в интерпретации этой художественной сущности.

Изучение единства формы и содержания — самое трудное в работе литературоведа. Это единство всегда можно интерпретировать субъективно. Сочетание того и другого может иметь разные формы, выражаться в разном, и определить сущность этого сочетания всегда бывает очень трудно.

В самом деле, определить характерные признаки формы вне ее связи с содержанием можно в известной мере точно. Можно добиться цифровых результатов этого изучения. Более трудно, но все же возможно объективно передать содержание литературного произведения. Однако сочетание содержания с формой придает своеобразие тому и другому, и именно это своеобразие, вводящее читателя в сущность художественного произведения, труднее всего определимо. Выявление этого своеобразия легко может уклониться в субъективизм.

Освобождает литературоведа от субъективизма — изучение литературного произведения в его изменениях, творческого процесса создания этого произведения. Именно изучение творческого процесса помогает выявить художественные намерения его автора, отделить случайное от замысла, определить эволюцию творческого замысла.

Приведу пример. Особенность сочетания формы и содержания романов Достоевского М. Бахтин видит в полифонизме. Может возникнуть сомнение: действительно ли целью Достоевского было создание романов описанного М. Бахтиным полифонического типа и является ли этот род полифонического романа типичной особенностью творчества Достоевского? Вопрос этот крайне важен, так как от этого зависит вся оценка идейного направления его романов. Если роман Достоевского полифоничен, то нельзя выхватывать отдельные высказывания его героев для интерпретации мировоззрения Достоевского, как это делает, например Н. О. Лосский в его книге «Достоевский и его христианское мировоззрение» (Нью-Йорк, 1953).

Правоту М. Бахтина подтверждают черновики романа Достоевского «Идиот». Стремясь создать «многоголосость» в этом романе, Достоевский все время по-разному расставляет своих героев, меняет их образы, их взгляды, устанавливая их соотношения, создавая многоголосый «хор». Иногда Достоевский коренным образом меняет образ того или иного героя: «Миньоны» — Настасья Филипповна и «Идиота». Образ последнего имеет колоссальную

амплитуду колебаний — от героя типа Ставрогина до героя с чертами Христа.²²

Но если мы с такой же точки зрения подойдем к «Дневнику писателя» Достоевского, то увидим, что там этой «многоголосости», полифоничности в его художественной структуре нет совершенно. Следовательно, полифонизм присущ только части произведений Достоевского. Черновики, планы, наброски позволяют решить этот вопрос совершенно точно.

В критических статьях о книге М. Бахтина возникал вопрос — не были ли присущи элементы полифонизма другим русским романистам? Проверить это опять-таки можно было бы по рукописям — восстанавливая творческую историю того или иного произведения. Если писатель, создавая свое произведение, не меняет характера своих персонажей, ставит их в основу своего замысла, подыскивая им жизненные ситуации в которых они могли бы быть ярче и рельефнее всего представлены, то перед нами один метод работы. Если же писатель озабочен в первую очередь соотношением героев, их конфликтом, движением интриги, столкновением мировоззрений и пр. — это диаметрально противоположный метод работы. Естественно, что «полифонизм» может быть только при втором методе работы. В увлечении сделанным им открытием М. Бахтин поставил «полифонизм», как художественный принцип, выше «монологизма». Это ошибка: своим расцветом русский реализм XIX века обязан первому методу работы. Второй метод вырос в значительной мере на основе первого, переработав его творческие достижения. И это опять-таки отчетливо выясняется из изучения писательских рукописей. Ни один из этих двух методов не может быть поставлен выше другого: каждый имеет свои достоинства.

* *
*

Изучение формы и содержания литературного произведения в их единстве и под углом зрения широкого историзма имеет принципиальное значение.

Опасность изоляции литературного произведения в современном литературоведении все нарастает в связи с проникновением в литературоведение математических методов.

Современный литературоведческий структурализм пытается анализировать форму художественного произведения независимо от того — когда, где и кем оно создано. Такой анализ может быть полезен на самых предварительных ступенях изучения произведения. Он сообщает исследователю лишь исходные данные. Но в целом анализ произведения, вырванного из эпохи, из литератур-

²² См.: Из архива Достоевского. Идиот. Неизданные материалы. Под ред. П. Н. Сакулина и Н. Ф. Бельчикова. М.—Л., 1931.

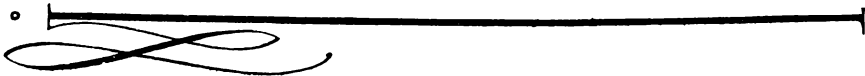
ного развития, оторванного от остального творчества писателя и не учитывающего историю его создания, никак не может считаться полным и объективно значимым.

Изучая единство формы и содержания произведения не как статическое и раз и навсегда данное явление, а в движении, которое является и движением текста произведения, и движением авторского замысла, и движением творческого процесса написания произведения, и движением всего творчества писателя в целом, и движением историко-литературного процесса, а за пределами последнего — процесса исторического, мы приобретаем объективные критерии, чтобы судить и о содержании, и о форме, и о единстве того и другого. Изолированное, обособленное рассмотрение литературных явлений ведет к крайнему субъективизму в их истолковании и не раскрывает настоящего смысла художественного произведения. Каждый элемент содержания и формы приобретает свой отчетливый смысл только в комплексном рассмотрении в свете исторического анализа. Под последним я понимаю не только собственно исторический анализ, анализ в свете истории, но всякое рассмотрение любого явления в его собственном движении и как элемент движения более широкого.

Проблема литературоведческого анализа содержания и формы литературного произведения в их единстве есть одна из основных проблем практической работы литературоведа. Анализировать содержание и форму произведения в их единстве практически крайне трудно. В каждом конкретном случае нужно найти свой подход к этому анализу. Перед литературоведом стоит почти такая же задача, как перед химиком или физиком, разрабатывающими методику постановки будущего опыта. От правильного подхода, от учета всех индивидуальных особенностей материала зависит успех опыта. Но при этом следует учитывать и некоторые общие особенности связи формы и содержания, о которых мы пытались дать представление в данной статье.

В целом необходимо сказать: исследование формы и содержания в их единстве есть частный случай общего требования марксизма: изучать явления не в изоляции от других явлений, а комплексно, учитывая связь всех явлений, и изучать их в движении, исторически.

Изучение формы и содержания в их единстве встречается с крайним разнообразием проявлений этого единства и нарушений этого единства. Поэтому нельзя исследования единства формы и содержания сводить к шаблону и требовать от теоретиков литературоведения рецептов на все случаи. Как разнообразны художественные произведения, так разнообразны и проявления единства формы и содержания, так разнообразны должны быть и результаты изучения этого единства. Но требования во всех случаях должны быть одни: по возможности комплексное изучение единства и изучение в движении, историческое.



Б. Г. РЕИЗОВ

СРАВНИТЕЛЬНОЕ ИЗУЧЕНИЕ ЛИТЕРАТУРЫ

1

«Сравнительная история литературы» или, как часто говорят, «Сравнительная литература» («Littérature comparée», «Vergleichende Literaturgeschichte», «Comparative literature», «Компаративизм» и т. д.) имеет долгую традицию. О «сравнительной литературе» говорили еще в XVIII веке. Когда в 1749 году «Journal des savants» утверждал, что сравнение литературных произведений может принести большую пользу, он высказывал отнюдь не новую мысль. Писателей, принадлежащих к разным национальным литературам, сравнивали испокон веков, еще в античности. В новое время борьба литературных школ всегда сопровождалась такими сравнениями, в частности национальных произведений с античными образцами. Литература Ренессанса развивалась в непрерывном сравнении с античными писателями. Без этого нельзя было бы представить себе ни утверждения классицизма, ни борьбы с ним во имя национальных традиций. Данте не мог бы избрать Вергилия своим «вождем, господином и учителем», а Лопе де Вега не нужно было бы запираť шестью замками правила Аристотеля, если бы не было добровольно принятой или насильно навязанной необходимости подражать древним, учиться у них, исправлять их или бороться с ними. Систематическое сравнение античных и французских писателей во времена знаменитого спора «древних и новых авторов», поднятого Шарлем Перро, имело большое значение для всей европейской литературы: в этой полемике еще в конце XVII века возникала историческая точка зрения на литературу. Именно сравнение заставляло отказатъся от чисто вкусовых оценок, «вне времени», вне условий, в которых возникло данное произведение. Странники «новых», сравнивая античных писателей с современными, утверждали, что литература должна соответствовать

постоянно меняющимся нравам и, следовательно, античная литература не может служить образцом для «новых». Сторонники «древних», пытаясь защитить античных авторов, объясняли их недостатки состоянием тогдашних нравов. Таким образом, и те, и другие уже в конце XVII и начале XVIII века по-разному и с прямо противоположными целями разрабатывали историческое или, если угодно, научное объяснение литературных явлений.

Сравнение было средством утверждения собственного национального превосходства и выработки единого художественного идеала. Оно также расширяло вкусы и оправдывало новые, инациональные формы искусства, не похожие на принятые и привычные. Но иногда сравнение выполняло и другую функцию: созидая, оно также и уничтожало. Если оно имело целью утверждение только одного качества и одной формы искусства, то оно могло привести к ненужным результатам: к уничтожению всех других форм искусства ради только одной-единственной. А. В. Шлегель скептически отзывался о сравнении, хотя сам прибегал к нему для того, чтобы уничтожить французский классический вкус. «Я считаю, — писал Шарль Нодье в 1831 году, — что не нужно сравнивать одно с другим великие произведения искусства. Создания ума, так же как люди, имеют свою индивидуальность, а те, которые этой индивидуальности лишены, недостойны внимания».¹ Шарль Нодье имел в виду именно такое «уничтожающее» сравнение.

В 1831 году борьба классиков и романтиков приходила к концу, право на различные формы искусства и творчества было как будто завоевано, спорить в этом плане было, пожалуй, не к чему, и «патрон романтизма», как иногда называли Нодье, предпочитал судить каждое произведение «в себе» — скорее с точки зрения красот, чем недостатков.

2

Под «сравнительной литературой» понимается изучение двух или нескольких национальных литератур в их связи, влиянии одной на другую или взаимовлиянии. Материал сравнительного изучения бывает очень разнообразный, так как интернациональные связи существуют между всеми современными литературами и существовали во все времена. Меняется не только материал, но вместе с материалом и методика исследования. Изучение русско-византийских отношений, влияния афревразийского фольклора на «Одиссею» или сказаний цикла короля Артура на поэмы Кретьена де Труа требует иной методики, чем, например, изучение влияния древнегреческого романа на Расина, Толстого на Золя или Достоевского на Пруста.

¹ Charles Nodier. Des types en littérature. Oeuvres, t. V. 1832, p. 62.

Но уже из этих примеров можно заключить, что, определив сравнительную историю литературы как историю интернациональных литературных связей, мы несколько сузили область ее исследований. Афроазиатский фольклор нельзя было бы назвать национальной литературой, сказания Артурова цикла, дошедшие до нас в латинских записях, не обладают точно определенной национальной спецификой. Наконец, самое понятие национальной литературы меняется со временем.

В XIII веке отчетливо существовала провансальская литература, создававшаяся на особом языке народом, живущим в своем государстве, на своей земле, выражавшая особые формы мысли в особой форме искусства. Через несколько веков она прекратила свое существование, и в XVIII веке говорить о провансальской литературе в том же плане, что и в XIII веке, было бы невозможно. Но в XIX веке она вновь приобрела свою национальную особенность. Разница между французской и новопровансальской литературой заключается прежде всего в языке. Вместе с тем далеко не все провансальские писатели пишут на провансальском языке, многие из них пишут на французском языке и создают французскую литературу. Значит, только язык и в отдельных случаях тема оказываются признаками национальной провансальской литературы.

Бельгийская литература создается на чистейшем французском языке, иногда — преимущественно для местного колорита, — с некоторыми местными идиомами, не меняющими дела. Таким образом, на одном национальном языке создаются по крайней мере две национальные литературы, причем столь близкие, что иногда трудно бывает определить, французский или бельгийский писатель Метерлинк, Верхарн или даже Жорж Роденбах. Та же проблема возникает в отношении немецкой и австрийской литератур, которые часто рассматривались как одна единая, в разных культурных центрах создающаяся литература. Разумеется, при более внимательном рассмотрении национальная специфика одноязычных литератур оказывается очевидной и несомненной.

Швейцарская литература, литература одного государства и одного народа, создается на двух языках: французском и немецком. Разница между французско-швейцарской и немецко-швейцарской литературой заключается в том, что литература романской Швейцарии тяготела и почти сливалась с литературой французской, а литература немецкой Швейцарии — с немецкой. Швейцарцы Бодмер и Готфрид Келлер являются, вместе с тем, деятелями немецкой литературы, Герман Гессе, родившийся в Германии и проживший всю жизнь в Швейцарии, обычно называется швейцарским писателем. Швейцарец Руссо, или мадам де Сталь, или Жюст Оливье, или Тёпфер — в той или иной мере деятели французской литературы. Английская литература и литература Соединенных Штатов создаются на одном языке, но это две различные литера-

туры. Финляндская литература создавалась на двух языках — финском и шведском, и никому не придет в голову назвать, например, Топелиуса, финляндского писателя, писавшего на шведском языке, шведским писателем. Та же трудность возникает при определении, например, английской, ирландской и шотландской литератур, а вопрос о Вальтере Скотте кажется почти неразрешимым: считать ли его шотландским писателем или, при всей его шотландской специфике, английским? В данном случае решение, очевидно, возможно только одно — такое, какое он сам признал бы единственно правильным: в узком смысле слова это писатель шотландский, в широком смысле — английский, так же как Шотландия, сохраняя свои национальные черты, являлась частью великобританского, т. е. в основном английского государственного единства.

В пределах каждой данной литературы существуют различные литературные течения, причем некоторые могут показаться как будто даже менее национальными, чем другие. Так, «францизированные» итальянские, или испанские, или немецкие писатели XVIII века кажутся менее национальными, чем другие писатели тех же литератур и той же эпохи, стремившиеся выработать более национальные формы искусства в противопоставлении французской литературе. В таком случае связи с французской литературой «францизированной» литературы, с одной стороны, и «самобытной» литературы, с другой, окажутся принципиально различными и потребуют даже различной методики изучения.

Наконец, внутри страны с одним литературным языком и одной государственной системой существуют областные литературы на местных диалектах, очень далеких от литературного. В Италии много таких литератур — миланская, венецианская, неаполитанская, сицилийская, пьемонтская... Каждая из этих литератур обладает не только своим языком (или диалектом), но и другими особенностями, которые не всегда укладываются в рамки чисто областных различий.

Но и в том случае, когда данная национальная литература создается на одном языке, она может члениться на областные литературы. Следовательно, предметом сравнительного изучения могут стать и внутринациональные связи между областными литературами одной страны независимо от того, создаются ли они на диалектах или на одном для всех литературном языке.

Понятие национальной литературы при ее самом несомненном единстве оказывается более сложным, чем это могло бы показаться с первого взгляда. Национальная литература — это объединение множества художественных и культурных сил, тенденций и возможностей. Словно в коре головного мозга, в ней получают сознание и бытие масса клеток и центров, составляющих живой организм. Это словно республика, объединяющая жизнь областей, районов, городов и индивидуумов. Каждый из этих коллективов и особей, различных по своим качествам и возможностям, совер-

шает свою работу и функционирует по-своему, но все вместе они составляют огромное и нерасторжимое коллективное единство. Это единство в свою очередь вступает в связь с другими национальными единствами, обладающими столь же сложным, но несколько иным строением, с иной системой внутренних взаимосвязей, с особыми закономерностями своей духовной жизни. Русская национальная литература имеет другие закономерности и системы связей, чем, например, итальянская, французская, литература США.

Вступая в те или иные контакты, группы национальных литератур включаются в более широкие единства, которые можно назвать интернациональными. В течение многих веков, с того времени как на развалинах Римской империи возникли новые государственные образования и новые национальные языки, таким единством оказалось то, что можно было бы назвать европейской литературой. Связи между французской, немецкой, испанской и другими литературами в средние века, в эпоху торжества феодальной системы, католицизма и латинской письменности были совсем не такими, какими они были в эпоху Ренессанса, или в эпоху классицизма, или в период, последовавший за революционными войнами и походами Наполеона. Но связь эта всегда была чрезвычайно прочной и нерасторжимой. Литературные сюжеты и школы, религиозные учения и ереси, люди и товары распространялись по всей Европе с поражающей быстротой сквозь все препоны и границы, по непроезжим дорогам и несудоходным рекам. Вне этого многонационального общеевропейского единства нельзя было бы понять ни одной из национальных литератур Европы.

Европейская литература — понятие динамическое, меняющееся и созидающееся так же, как национальная литература, только живущее в иных формах связи. Отдельные члены этого культурного организма по тем или иным причинам могут выпадать или прекращать свое существование, как выпала Византийская империя в результате целого ряда причин, или Прованс, прекративший свою литературную жизнь после альбигойских походов, или Чехия после разгрома гуситского движения. По тем или иным причинам отдельные литературы утрачивают свое бывшее значение, как, например, итальянская в XVII веке и почти одновременно с ней испанская и т. д., но тем не менее всегда, во все периоды сохранялось это подвижное единство, опирающееся на традиции латинской культуры.

Теперь мы можем говорить о еще более широком единстве. Связи, соединяющие все страны мира, в наше время заявляют о себе с несомненностью, позволяющей сделать выводы большого плана. Противоречия государственных систем, общественного строя, национальностей и цивилизаций вызывают ожесточенную идеологическую и литературную борьбу, но в этой борьбе обнаруживаются новые закономерности.

Очевидно, человечество постепенно и все быстрее идет к «мировой литературе». Это понятие отчетливо возникало в европейской критике уже лет триста назад. Классическая школа пыталась унифицировать поэзию, подчинив ее единым законам. На основании этих законов, заимствованных у Аристотеля и рационалистически истолкованных, получали свою оценку — одобрение или осуждение — все национальные литературы, сколько-нибудь котировавшиеся на этой бирже вкуса. Национальная специфика отмечалась лишь для того, чтобы быть осужденной и отброшенной. Так стихийно, но закономерно возникало понятие мировой литературы, единой, без различий, определяемой на основе одной национальной литературы, — античной с французскими коррективами. Это понятие было простой эстетической догмой и предполагало не столько обобщение, сколько исключение. По принципу исключения и работала критическая мысль, получившая выражение во множестве всяческих поэтик и особенно в «Лицее» Лагарпа, который был если не законодателем Парнаса — законы эти были давно провозглашены, — то судьей, и не столько бездарных рифмачей, сколько великих поэтов.

В эпоху романтизма понятие мировой литературы существенно изменилось. Догмы классицизма были отброшены, художественные интересы вышли за пределы антикизирующей поэзии, национальные формы искусства привлекли острое внимание, и мировая литература оказалась сочетанием самых разнообразных форм искусства.

Если в эпоху классицизма понятие мировой литературы предполагало исключение всяких национальных различий, то теперь это понятие строилось на принципе особенности всех национальных и исторических форм искусства, не сводимых одна к другой и одна с другой не связанных, возникающих спонтанно из недр духовной и общественной жизни народов.

Лет сорок тому назад итальянский компаративист Артуро Фаринелли читал лекции на тему: «Мечта о мировой литературе» («Il sogno di una letteratura mondiale»). На наших глазах эта мечта или «сновидение» превращается в явь. Все литературы мира в настоящее время связаны прочными нитями. Нет страны, которая находилась бы в полной изоляции от всех других, жила бы исключительно местными интересами. Теперь такой литературы и не может быть, потому что ни одна страна не может уйти от мировых интересов, определяющих жизнь всего земного шара и каждого отдельного его клочка, как бы мал и как бы удален он ни был от больших зон цивилизации. Теперь мы не склонны понимать мировую литературу как сумму национальных литератур, которые обширный ум и хорошо тренированный вкус могут более или менее отчетливо понять и с большей или меньшей приятностью

гутировать. Такое понимание мировой литературы (Weltliteratur), к которому, в частности, тяготел Гете, заключало бы в себе порок субъективизма. Мировая литература могла бы существовать или не существовать в зависимости от наличия столь одаренных умов. Мало того, она никогда бы не могла осуществиться, так как никогда мы не дождались бы человека, который мог бы знать все литературные языки мира и понимать, как должно, литературные памятники, написанные на этих языках. В нашем понимании мировая литература — несомненный объективно-исторический факт, постоянно возникавший в процессе исторического развития и принимавший все более отчетливые формы. Историю ее становления можно было бы рассказать начиная чуть ли не от начала времен. Единство мировой литературы заключается не в сознании универсального человека по принципу: «Я человек, и ничто человеческое мне не чуждо», а в реальных связях между всеми литературами мира, в живом общении этих литератур.

Понятие мировой литературы вовсе не предполагает ее единообразия, стирания национальных особенностей. Иначе не будут мыслимы ни интернациональные литературные взаимодействия, ни самая жизнь литературы, так как всякая литература возникает из нужд и желаний больших и малых человеческих коллективов. Одна единообразная мировая литература в историческом будущем, которое мы можем представить себе более или менее конкретно, не смогла бы удовлетворить всех местных идеологических потребностей человечества, рассеянного на пространствах Земли.

Советская литература слагается из многих десятков национальных литератур, не утрачивающих, но развивающих национальные формы своей художественной культуры, вместе с тем принимающая массы влияний, идущих со всех четырех стран света. Много томная «История советской литературы», подготавливаемая Академией наук СССР, обнаружит эти новые формы многонационального литературного единства и содружества.

Таким образом, сравнительное литературоведение, изучающее взаимосвязи между национальными литературами, группами национальных литератур или между отдельными зонами цивилизации, постоянно обогащается новым материалом современности. Этот материал увеличивается в геометрической прогрессии, так как литературные связи в наше время множатся с непрерывно возрастающей быстротой.

4

В последнее время была возрождена тоже древняя историко-литературная традиция, получившая в противопоставление сравнительной название «общей литературы» («littérature générale»).

«Общая литература», которая тоже сопоставляет две или несколько национальных литератур, мало интересуется влияниями,

рассматривая их как нечто возможное, но не существенное. Иногда она вообще исключает их из поля своего зрения. Она полагает, что закономерности, определяющие развитие данной национальной литературы, действуют и во всех других литературах той же культурной зоны или всего мира. Что же касается влияний, то они не могут объяснить ничего, или ничего существенного в тех сходствах или в том единстве, которые можно обнаружить в истории различных литератур. Задача, следовательно, заключается в том, чтобы констатировать общие закономерности, то есть перенести внимание с национальных различий на мировое единство.

В такой дискриминации собственно на сравнительной литературе повинны отчасти сами компаративисты, утопавшие в констатации мелких фактов влияний, иногда сомнительных, ограниченных только литературным рядом, ничем не объясненных и ничего не объясняющих. Естественное желание более широких обобщений заставило усомниться в целесообразности исследований, затрагивающих только периферию литературного творчества и не интересующихся его глубинными процессами.

В современном литературоведении существует и еще один тип сравнения. Это так называемая «история сюжета», «Stoffgeschichte», «Histoire des matières». Она обычно включается в более широкое понятие сравнительной литературы.

Когда-то, в эпоху классицизма (постоянно приходится возвращаться к тем временам и к той системе критической мысли), обсуждая очередную трагедию, написанную на античный сюжет, критик обычно указывал на ее источник, говорил о том, как он был обработан древними и новыми авторами и кто сделал это лучше всех. Самое важное было определить наиболее правильный способ передачи сюжета — не в отношении исторической точности или соответствия нравам, а в смысле аристотелевых правил и тонкости вкуса.

С возникновением науки о фольклоре ученых заинтересовали народные корни того или иного сюжета, возникновение вызвавшего его мифа. В теории Н. Я. Марра и его школы разрабатывается так называемая «палеонтология сюжета», которая возводит какой-нибудь традиционный сюжет к дологическому мышлению. Она отбрасывает детали и исторические формы, в которые облекся первобытный миф в литературном произведении. Но это — проблема фольклора. В такого рода исследовании литературное произведение служит только средством для того, чтобы извлечь из него драгоценный миф. Понятно, что при этой операции литературное произведение превращается в развалины, а художественный смысл его исчезает.

Существуют бесчисленные работы, целью которых является зарегистрировать, сравнить произведения, написанные на один и тот же сюжет, или отметить различные формы его обработки. Иногда поиски ограничиваются одной страной или одной эпохой,

иногда распространяются на все века и литературы мира. Множество книг написано об истории сюжета Прометея, Дон-Жуана, Гризельды, Конрадина, Матроны Эфесской, Инесы де Кастро, Фауста, Жанны д'Арк и т. д. — начиная от древнейших мифов и кончая судьбой исторических персонажей. В своих странствиях по мировой литературе сюжет испытывает весьма значительные превращения и иногда изменяется до неузнаваемости. Интерпретации, которым подвергается сюжет, чрезвычайно разнообразны, и превращения объясняются замыслом, который вложил автор в свое произведение, историческими обстоятельствами, в которых заново возникает данный сюжет. Автор, изучающий историю сюжета в десятках или даже сотнях его осуществлений, не имеет возможности анализировать с достаточной глубиной причины изучаемой им трансформации. История «материала» часто не проходит в самые истоки творчества, в тайны причин, создающих литературу, и скользит по поверхности. Если же автор с огромной затратой эрудиции и сил проникает в более глубокие закономерности литературного процесса, то история сюжета оказывается лишь стержнем, более или менее искусственно соединяющим ряд интересных исследований.

История сюжета иногда превращается в историю темы. Так, например, сюжет Этеокла и Полиника из Фиванского цикла может оказаться темой вражды братьев, темой, не связанной с фиванским циклом и осуществляющейся в произведениях с различными сюжетами, — например библейская легенда о Каине и Авеле, «Авель» Геснера, «Мессинская невеста» Шиллера, «Каин» Байрона, «Страшная месть» Гоголя, «Братья Карамазовы» и т. д. Во всех этих произведениях тема, подвергающаяся изучению, — явление вторичное. Не она определяет смысл всех этих произведений, не она стоит у их истоков, и когда исследователь пытается установить сквозь века филиацию темы в античности, в немецкой, английской и русской литературах, то связь оказывается не конструктивной, а случайной.

Иногда история темы ограничивается одной какой-нибудь эпохой, проникнутой ярко выраженными и четко определенными интересами. Тогда можно говорить о более глубокой связи между произведениями, посвященными одному «материалу», об общем смысле, который вкладывают в него писатели эпохи, о различных направлениях мысли, которые дают друг другу бой на одном материале. Но в таком случае речь идет уже не об истории темы, а об эволюции проблемы.

В течение целого столетия в литературе напряженной жизнью жила тема цыган. Ее касались десятки писателей Европы — Пушкин, Баратынский, Гюго, Грильпарцер, Лажечников, Лев Толстой, А. К. Толстой, Бальзак, Мериме, Вальтер Скотт, Вордсворт, Бодлер, Куприн. Традиция, впрочем, восходит к гораздо более ранним эпохам, к автору первой национальной дубравницкой поэмы

Андрею Чубрановичу, к Петрарке и Сервантесу. Но именно в XIX веке цыгане стали загадкой и проблемой, имевшей философский и художественный смысл, — символом свободного народа, но не в античном, а в современном понимании этого слова. Цыгане — это отсутствие государственности, подчинения каким бы то ни было государственным нормам, отсутствие принуждения, но вместе с тем обязанностей и ответственности. Это бегство из цивилизации. Это доведенное до предела понятие личной свободы, упорно разрабатывавшееся буржуазной мыслью уже начиная с XVIII века. Отсюда и берет свое начало интерес к цыганам, как будто очень различный у разных авторов, но всегда основанный на идее абсолютной свободы.

5

Как и по каким признакам производится сравнение в сравнительном литературоведении? Какова методика такого сравнения?

На этот вопрос трудно было бы дать сколько-нибудь удовлетворительный ответ. В каждом данном случае признаки могут меняться, и сравнение, совершенно как будто неожиданное, может открыть еще одну тайну творческого процесса или поэтической мудрости до сих пор неразгаданного писателя.

Допустим, что компаративист обнаруживает сходство между двумя произведениями, которые до сих пор никому не приходило в голову сравнивать. Это сравнение возникло не в результате систематических поисков, а случайно, при праздном чтении, так же, как, наблюдая облака, обнаруживаешь в них неслыханные пейзажи и как будто даже знакомые замки. Из этого сходства ничего не следует, если оно не уложится в систему данной науки. Но оно может привести к важным результатам, если подскажет путь изучения и войдет в систему доказательств, имеющих научный смысл.

Следовательно, сходство — ничто, если за ним не последует наука. Сравнение само по себе — не наука. Это только возможность исследования, не больше чем толчок для хорошо подготовленной мысли. Неожиданно установленное, кажущееся или реальное сходство можно было бы сравнить с легендарным яблоком, открывшим Ньютону закон всемирного тяготения, или с конским черепом на пустынном Лидо, подсказавшим Гете идею эволюции.

Компаративисты могут использовать любое сходство для любых целей. Сходство между японской поэмой и исландской сагой, между романом Толстого и Лусиадой Камоэнса, между одой Горация и стихотворением Крученых может дать повод к утверждению, что мировая литература все время возвращается «на круги своя», что существуют неизменные законы стиха, подчиняющие себе волю или подсознание поэта, что неизменная от века психология неизменно воспроизводит себя в художественной литературе и т. д. Но сравнительная литература, о которой идет речь,

интересуется не аналогиями, а связями, которые можно доказать при помощи хорошо установленных фактов.

Бывают случаи, когда литературоведы говорят о зависимости одного произведения от другого на основании только внешнего сходства. Однако сходство — вещь сомнительная. Путем кропотливого сличения нетрудно установить сходство между мотивами, встречающимися в двух мало как будто схожих произведениях. Всякий, кто занимается этим делом, знает, сколь оно соблазнительно — и сколь рискованно. Жорж Польти высчитал, что мировая драматургия слагается из тридцати шести ситуаций, варьирующихся в сотнях драм. При некотором усилии эти тридцать шесть ситуаций можно было бы свести к еще меньшему числу, так же как содержание мировой истории можно свести к формуле: рождались, жили и умирали. Следовательно, нетрудно было бы найти сходство между сотнями драматических произведений, так же как между сотнями романов, стихотворений и т. д. Отсюда можно было бы заключить о генетической связи между любыми двумя из этих произведений, а еще проще и, пожалуй, с большей надеждой на вероятность, о связи между всеми произведениями вообще — так как все они созданы людьми, о людях и для людей.

Но это будет умственный трюк, бессмысленная гимнастика ума, полезная тем, что она могла бы предупредить о серьезной опасности, подстерегающей литературоведа — «охотника за параллелями».

Если рискованно на основании одного только сходства говорить о зависимости одного произведения от другого, то тем более опасно отрицать эту зависимость по причине отсутствия сходства.

Внешнее и очень уж очевидное сходство может свидетельствовать о неглубоком восприятии того или иного произведения или творчества. Это касание по поверхности, а не проникновение в более глубокие слои художественного сознания. Писателю понравился какой-то образ, поза, портрет героя, или сюжетный ход, или место действия, и он воспроизводит образ, позу или ход в романе, имеющем другие задачи и другой смысл. Это случайно попавшаяся под руку краска, воспоминание, которое перешло в новое произведение, не повлияв на замысел, на ориентацию мысли, на систему творчества.

В романе Вальтера Скотта «Монастырь» фигурируют сверхъестественные существа. Белая Лэди, фамильный дух рода Эвенелов, советует герою, борющемуся за любовь юной Эвенел, показать своему сопернику иглу и этим заставить его принять вызов на поединок. При виде иглы фальшивый аристократ и сын портного приходит в ярость и принимает вызов. Скотт указывает на источник этого эпизода: роман «прославленного Тика» «Petermännchen», в котором роль иглы играет будто бы подкова. Скотт ошибся и в имени автора, так как автором был не Тик, а Шпис, и в изложении заимствованного им эпизода — у Шписа, так же

как в «Монастыре», фигурирует не подкова, как говорит Скотт, а игла (вернее, моток ниток с иглой).

Сходство здесь очевидно, и источник можно было бы установить и без помощи Скотта. Очевидно также, что значение этого источника для творчества Скотта невелико. Установив факт этого заимствования, мы можем утверждать, что Скотт в те времена, когда он увлекался «готической» немецкой литературой и переводил Гете, Фейта и других, читал также не только «прославленного» Тика, но и довольно дешевые в литературном отношении романы с участием сверхъестественных сил. Это может пролить некоторый дополнительный свет на период его поисков 1790-х годов, и без того достаточно ясный. И только. Очевидно, Скотт не мог бы воспроизвести с такой точностью тот или иной элемент какого-либо чужого произведения, если бы этот элемент зажил в его воображении большой творческой жизнью. Этот элемент должен был бы измениться до неузнаваемости. Тогда можно было бы говорить не о «заимствовании» или «подражании», а о более глубоком воздействии, то есть о важном акте творчества самого Скотта.

Но вот два очень несхожих творчества: Скотт и Стендаль. Кажется, между этими двумя писателями нет ничего общего. Их легко было бы противопоставить один другому — ведь Стендаль так резко отзывался о Скотте, о его политическом раболепии, лицемерии, низости, о его неумении изображать душу своих персонажей, о его невыносимо скучных описаниях... У самого Стендаля нет почти никаких описаний — ни одежды, ни пейзажа, ни характеристик эпохи. Все его внимание обращено как будто на психологию, борьбу страстей, тонкие нюансы чувств — все то, что, по его словам, отсутствовало у Скотта. И по философским, и по политическим взглядам он как будто составлял полную ему противоположность. Кроме того, Скотт писал почти исключительно исторические романы, Стендаль — почти исключительно романы из современной жизни. Что можно было бы сравнить в творчестве того и другого писателя? Как будто ничего. И тем не менее Стендаль испытал огромное, решающее влияние «шотландского чародея», которого в конце жизни, в знаменитом письме Бальзаку назвал «нашим отцом».

Когда-то все ему нравилось в романах Скотта: изображение нравов, диалоги, «правдивые, как жизнь», в которых «каждое слово кажется драгоценным», «естественность стиля», описания, глубокий лиризм, благодаря которому он сравнивал великого шотландца с Моцартом. У Скотта Стендаль научился с максимальной точностью и проникновением изображать свою современность, пренебрегая модами и костюмами, ходкими словечками и другими деталями, но разрабатывая основные ее интересы, противоборствующие силы, психологию классов и общественных кругов. Философия истории, заключенная в «Красном и черном» и выраженная в пси-

хологии героев, была бы невысказана без Скотта, хотя психология Жюльена Сореля и маркиза де Ламоля несколько не похожа на психологию Айвенго, Квентина Дорварда или Роб-Роя. Это «несходство» говорит о том, что Скотт проник в самые глубины творческого сознания Стендаля, определил что-то важное в его развитии в то время, когда тот еще только готовился к своему «ремеслу романиста», и направил его на поиски новых путей.

Между Прометеем Шелли, Каином Байрона, Фаустом Гете, с одной стороны, и Эммой Бовари — с другой, нет как будто ничего общего. Титан, похитивший огонь для людей и прикованный к скале, братоубийца, восставший против неправого бога, средневековый ученый, разочаровавшийся в науках и пожелавший чего-то лучшего, ничем, как будто не напоминают жалкую провинциальную самоубийцу, невежественную, пошлую в своих вкусах и желаниях прелюбодейную жену, для которой Флобер не пожалел ни мрачных красок, ни уничтожающей иронии. Прометей, Каин и Фауст — существа исключительные. Они живут в межпланетном пространстве, где-то в мировой истории, и не похожи ни на нас самих, ни на наших соседей. Мадам Бовари погружена в самый прозаический и чрезвычайно конкретизированный быт. Ее не волнуют мировые проблемы, она во власти своих инстинктов, не всегда ясных для нее самой, во власти пошлости, среды, из которой она не может вырваться. И тем не менее она возникла в тесной зависимости от романтического титанизма предшествующего периода.

Мадам Бовари испытывает ту же тоску, какую испытывали героини юношеских и совершенно романтических произведений Флобера, «Записок безумца» и «Ноября», повторяя их ощущения вплоть до деталей. Эта тоска имела много вариантов: «неопределенность страстей» Шатобриана и Сенанкура, мечту о «голубом цветке» Новалиса, «Sehnsucht» немецких романтиков, философское беспокойство Фауста и яростный протест Байрона. «Неистовая» тоска 1830-х годов, возникнув из гнева и ненависти в эпоху торжества «лавочников», включила в себя все эти элементы. Это было неприятие окружающей действительности, упорный и безнадежный протест против нее, получивший наиболее полное выражение в творчестве Бодлера. У Жорж Санд «мировая скорбь» оказывается признаком высшей нравственности и подлинно человеческой души: ведь душа — это только «бессмертное желание», как говорил Пьер Леру. И все те, кто в 1830—1850-е годы анализировали и восхваляли эту великую «современную скорбь», знаменем и идеалом ее считали Фауста, на которого ссылались, пожалуй, даже чаще, чем на Рене и на Чайльд-Гарольда.

Тоска мадам Бовари является продолжением — в условиях Второй империи — «титанизма», получившего свое выражение в первой половине века. С развитием демократических тенденций Прометей, Каин, Фаусты, Манфреды становились персонажами

более реальными, получали общественное положение, облекались бытом. Жорж Санд утверждала, что все женщины ее времени — протестанты и бунтари, «дети ереси», и им она посвящает свою книгу о Яне Жижке. Обнаружить высшее беспокойство в душе провинциальной мещанки, объяснить вульгарные любовные приключения исконно человеческим стремлением к «высокому», «бесмертным желанием», которое теперь оказывается свойством не только исключительной личности, но порой даже самого обыкновенного существа, показать, что эта тоска — свойство именно современного человека и единственное оправдание современности перед другими, более героическими эпохами, — такова была задача Флобера.

Путь, ведущий от Прометея к Эмме Бовари, можно проследить от этапа к этапу в творчестве самого Флобера. Поразительное «несходство» образов, стоящих в начале и в конце этого пути, свидетельствует, что настоящее творчество начинается, когда кончается подражание и когда в сознании художника глубоко, до неузнаваемости трансформируются впечатления, идущие от литературной традиции.

И еще один вывод — парадоксальный, но как будто несомненный: национальные литературы живут *общей* жизнью только потому, что они непохожи одна на другую. Если единство всех национальных литератур понимать как бесконечную систему постоянно возникающих, вечно творимых связей, то нужно заключить, что эти связи, стимулируя развитие национальных литератур, вместе с тем развивают их национальное своеобразие. С другой стороны, это своеобразие стимулирует интерес к ним со стороны других литератур и развивает систему интернациональных связей.

6

Когда предметы материального мира переезжают через границу какого-либо государства, они как будто сохраняют все свои качества. Машины, мебель или фрукты остаются как будто такими же, какими они были до переезда, если они не заржавеют, не сломаются или не загниют. Правда, попав в новые условия, они поведут себя иначе: машины на других дорогах, в другом климате, в других руках будут работать хуже или лучше, мебель будет использована иначе, более или менее рационально и для других нужд, фрукты, если не испортятся, то созреют, будут употребляться в пищу иначе и на новые желудки окажут другое действие.

Но эти качественные и функциональные изменения, каково бы ни было их значение, ничтожны по сравнению с изменениями, какие переживают идеи и произведения искусства, когда они пересекают границы национальной культуры. Разумеется, картина, статуя или книга, как явления материального мира, остаются теми же, если в пути не потерпят какого-нибудь изъяна.

Дело в том, что искусство — не только творчество, но и функция. Широкий потребитель обычно ничего не знает о творческом процессе, породившем данное произведение. Оно существует для него как художественное воздействие на собственное сознание. Это воздействие может включить в себя и мысль о создавших это произведение художника стране и эпохе. Когда потребитель исторически или художественно образован, сфера ассоциаций у него, если не более обширная, то во всяком случае иная, чем у того, кто такого образования не имеет. Но так или иначе произведение искусства после того, как оно создано, перестает существовать как творчество и живет как восприятие. Восприятие, очевидно, зависит не только от воспринимаемого объекта, но и от воспринимающего субъекта. При пересечении границы объект остается как будто тем же, но меняется субъект восприятия, и, следовательно, функция произведения искусства оказывается иной.

И здесь действует закон, который был констатирован выше: международные литературные связи, являясь формой единства между отдельными национальными литературами, вместе с тем развивают их национальные различия. Художественные произведения, так же как идеи, перейдя через границы, меняют свою функцию, следовательно, свой смысл и историческое значение. Эти превращения искусства зависят иногда от столь незначительных деталей, что объяснить их бывает возможно лишь при самом внимательном анализе.

Самая удивительная посмертная жизнь выпала на долю Шекспира. Он присутствовал повсюду, едва ли не в каждой национальной культуре и эпохе, в каждой из них принимал новый вид и каждому народу говорил новые слова, встречая яростное сопротивление или восторженное приятие. Если еще в начале XX века японская аудитория оставалась равнодушной и даже враждебной к «Ромео и Джульетте», то это объяснялось главным образом тем, что ей казалась непонятной и предосудительной любовь молодых людей, принадлежащих к двум враждебным кланам. В Индии, сильно увлекавшейся местными переделками шекспировских пьес, вдруг произошло «восстание» против Шекспира, так как его театр, казалось, помогал духовной колонизации Индии со стороны англичан. Это восстание осуществлялось в весьма специфических и сложных условиях, которые сделали его возможным и даже полезным для дальнейшего культурного развития Индии. Зрители Ганы воспринимают «Макбета», «Венецианского купца» или «Укрощение строптивой» по-своему, переводя эти пьесы на язык собственных понятий и общественных отношений. Во Франции Шекспир для Вольтера значил нечто совсем иное, чем для критиков эпохи Революции. Для немецких «бурных гениев» он был освободителем от «насилий» французского классицизма и союзником в борьбе с политической гегемонией Франции, между тем как король Фрид-

рих, создававший новую единую Германию, в начавшейся литературной борьбе был на стороне французской культуры. В России в эпоху Пушкина Шекспир помогал становлению русской национальной культуры и постижению национальной старины. Шекспир участвовал во всех этих исторических и культурных процессах только потому, что всякий раз он воспринимался по-новому. Чтобы понять его посмертную судьбу, недостаточно собрать противоречивые оценки его творчества. Ведь одинаково положительная или отрицательная оценка может быть вызвана различными, иногда прямо противоположными причинами. Необходимо реконструировать сознание воспринимающего, а для этого реконструировать и данную культуру во всех ее традициях и противоречиях.

Одним из властителей дум XIX века был Вальтер Скотт. Во Франции в 1820-е годы он почти не встречал сопротивления. Мало было тех, кто отвергал его творчество или позволял себе отрицательную критику. Какая-нибудь мадам де Жанлис, осколок старого режима, или Жуи, нераскаянный классик, кое-как донесший свое литературное благополучие до 1830-х годов, сомневались в возможности самого жанра исторического романа и видели в торжестве Скотта упадок литературы. Но это были редкие исключения. Классики и романтики, ультрароялисты и либералы, увенчанные лаврами и едва вступившие на поприще, представители любого искусства считали Скотта почти равным Шекспиру, знаменем времени, человеком, угадавшим стремления эпохи, историком и психологом в той же мере, что и романистом. Словно исчезли все противоречия перед лицом гения, открывшего некую обязательную для всех истину, которой сопротивляться было невозможно. Однако за этим кажущимся единодушием можно обнаружить радикальные противоречия, — стоит только внимательно присмотреться к бесчисленным критическим статьям, отзывам, разбросанным в письмах, предисловиях, художественных произведениях и исторических трудах.

Перейдя через Ламанш, Скотт не только никого не примирил, но оказался в самом центре политических и литературных споров. Возникнув из местной англо-шотландской политической проблематики, из борьбы и взаимных предубеждений двух наций, имея своей целью утвердить политическое единство объединенного королевства при сохранении национальных особенностей английского и шотландского народов, творчество Скотта во Франции было воспринято в свете интересов и задач, волновавших современных французов. Английская история в изображении Скотта словно повторыла французскую, только в другом осуществлении. Революция и последовавшая за нею диктатура, реставрация, вновь начавшая борьбу, ожесточение партий, противоречие нравов и идеологий, попытки найти общий язык — все то, что пережила Франция в последние десятилетия, как будто получило в романах Скотта свое философское и даже сочувствующее изображение.

Это и привлекло к нему внимание и симпатии всех борющихся партий.

Но восхищались Скоттом по-разному. Одни были прельщены образами непреклонных кавалеров, шедших на смерть, чтобы спасти гибнущую династию, другие сочувствовали тем, кто принужден был восставать против деспотии круглоголовых. Умеренные перевоплощались в тех героев Скотта, которые хотели быть посредниками в столкновениях партий. Огромное большинство привлекала всеобъемлющая симпатия, с которой Скотт изображал обе борющиеся партии, объясняя взаимное озлобление, прощая эксцессы и рисуя с необычайной объективностью причины, заставлявшие людей бросаться друг на друга и жертвовать всем ради того, что они считали справедливостью.

Представим себе и то, что не могло быть выражено в статьях и письмах, — множество воспоминаний и ассоциаций, возбужденных шотландскими романами и связанных с историческими событиями и личными переживаниями, — и тогда единство, с каким французы приняли это творчество, распадется на бесчисленное количество различных, иногда прямо противоположных «восхищений», получивших свое выражение в различных тенденциях французского исторического романа эпохи.

В Италии тоже была «школа Вальтера Скотта». Мандзони создавал своих «Обрученных», в которых прославлял католицизм, представлявшийся ему единственной опорой демократии, национальной свободы и нравственности, д'Адзельо и Гверацици вместо непротивления Мандзони выдвигали идею борьбы с иностранными захватчиками, и все трое были участниками Risorgimento. В Испании, в Скандинавии, в Германии, Польше и Венгрии — повсюду Скотт был возбудителем чувств, иногда прямо противоположных тем, которыми были проникнуты его собственные произведения. Творчество каждого из этих писателей можно понять лишь в связи с потребностями и задачами их страны и эпохи. Каждый разрешал эти задачи так, как подсказывала ему совесть в данных исторических обстоятельствах. Можно сравнивать, скажем, «Сен-Мара» Виньи с «Юрием Милославским» Загоскина или «Хронику» Мериме с «Ледяным домом» Лажечникова, «Собор Парижской богородицы» с «Капитанской дочкой», можно найти сходство между каждой парой из них или между всеми вместе. Но идеологическая основа романа, традиция, в которой он выдержан, характеры действующих лиц, стилистические средства — все различно во всех этих произведениях. Иначе и быть не может, — не потому, что «стиль — это человек», а потому, что писатель определен суммой обстоятельств, в которых он возник и в которых он работает, а эти обстоятельства бесконечно разнообразны.

Если бы мы имели возможность проанализировать каждое французское восприятие романов Скотта, то мы насчитали бы

тысячи различных интерпретаций, которые можно было бы разделить на несколько основных групп в зависимости от общих точек зрения на события, происходившие — не в Англии, о которой писал Скотт, а во Франции, в которой его читали. Разумеется, среди читателей Скотта многие знали и английскую историю и имели свои суждения о ее событиях и деятелях, но оценка и понимание их все-таки были подсказаны французскими делами.

В. Г. Белинский говорил о Скотте как о великом гении, славе и гордости своего века. Глубоко и прекрасно определил он творчество Скотта, созданный им жанр, роль его в истории литературы. Разумеется, он знал, что Скотт был тори. Это не помешало Белинскому в 1830-е годы, когда слава Скотта стала меркнуть, прославлять его как человека, понявшего свою эпоху и давшего ей то, чего она хотела. Значит, Белинский учел это необходимое, неизбежное и естественное переключение функций благодаря новой интерпретации его творчества.

Если сравним исторические романы Загоскина, Масальского, Пушкина, Лермонтова, Лажечникова, каждый из которых был связан со Скоттом тесными узами, то можно представить себе, насколько разнообразно было действие Скотта в русском историческом романе и как трудно было бы определить это влияние в одной формуле.

Подобное переключение функций происходит и на наших глазах.

Один советский турист во время путешествия по Франции лет шесть назад имел случай провести несколько дней в автобусе с группой французов. Разговоры велись на все темы — бытовые, политические и литературные. Однажды две дамы спросили его, каких современных французских писателей он читает с наибольшим удовольствием. Среди нескольких имен он назвал имя Мориака. Обе дамы были удивлены и раздражены этим. Одна из них придерживалась весьма прогрессивных взглядов, другая была настроена консервативно: ее газетой был «Фигаро». Та и другая за все эти дни ни разу ни в чем не согласились друг с другом. Но здесь они оказались единодушны. «Как можете вы читать оголтелого католика, реакционера, тянущего Францию вспять!» и т. д. Узнав, что романы Мориака переводятся на русский язык, они возмутились еще больше. Выдержав это нападение, советский турист сказал приблизительно следующее: для нас, советских читателей Мориака, незаметен его католицизм. Мы не реагируем, не можем и не хотим реагировать и на те, для нас незначительные фразы, в которых его политическая и религиозная точка зрения выражается с особенной ясностью. Мы ценим его за глубокую и тонкую живопись современного буржуазного сознания, за критику того, что нам, так же как ему и вам, кажется печальным и отвратительным, за его страстное желание видеть людей счастливыми здесь, на земле. Мы видим в его романах нравственную идею, влекущую его персонажей от низкой действительности в высшие

сферы духовной жизни, хотя представляем себе духовную жизнь иначе, чем он. Значит, мы в его творчестве что-то отбрасываем и чем-то пренебрегаем, чтобы уловить некие обнаруженные в нем свойства души, включенные в особые, чуждые нам условия жизни. Вы, французы, замечаете в его романах католицизм и реакционную мысль и болезненно реагируете на них. И вы правы. Это неизбежно и необходимо в тех условиях, в которых вы живете, в стране, где католицизм и реакционное направление ума являются реальной угрозой». Обе собеседницы согласились с этим, и за все эти несколько дней это было во второй и в последний раз, когда они были согласны друг с другом.

Франсуа Мориак стал приемлем для советского читателя только благодаря тому, что попав в другую страну, он стал восприниматься иначе, чем на своей родине.

Разумеется, отношение к писателю, к иностранному так же, как к своему, определяют классовые интересы. Так, Горький в капиталистических странах восторженно принят прогрессивным читателем и часто отвергнут сторонниками господствующей системы. Но даже и в этом наиболее «чистом» случае одна и та же классовая идеология может использовать писателя по-разному и применить к нему различную идеологическую тактику.

7

В предыдущем изложении речь шла о произведении художественной литературы. Однако границы между художественной и какой-либо другой литературой не очень отчетливы. «Искушение святого Антония» — произведение одновременно и художественное, и философское, и историческое. Романы Вальтера Скотта современники считали историческими произведениями и называли их автором величайшим историком. Диалоги Платона, поэма Лукреция, трактаты Джордано Бруно считались не только философскими, но и художественными произведениями. Философские повести Вольтера в самом названии заключают свое определение. Соня Мармеладова весьма увлекалась «Физиологией обиденной жизни» Льюиса. «Физиология любви» Мантегацци в течение нескольких десятилетий во всех странах Европы читалась как увлекательный роман. С другой стороны, едва ли существует такое произведение искусства, в котором бы не заключалась целая философия. Драмы Шиллера, «Каин» Байрона, «Фауст» Гете, «Преступление и наказание» Достоевского являются в этом смысле лишь особо показательными.

Очевидно, что художественное произведение воздействует на читателя не только эпитетами или композицией, но и заключенной в нем мыслью. Очевидно также, что мысль эта заключена и в эпитетах, и в композиции, и в любом другом его элементе. Следовательно, художественная литература влияет как идея, как миро-

воззрение, как законченная в себе система мысли. Вторая часть «Фауста» оказала сильнейшее влияние на французскую литературу своим пантеизмом. Творчество Байрона часто воспринималось как философия индивидуализма и отчаяния. Шекспир для поэтов «Бури и натиска» был не только художником и не только эстетической системой. «Это не поэт! Это творец! Это история вселенной»,² — писал Гердер. «Шекспир подобен мировому духу»,³ — писал Гете. Пьесы Шекспира нужно рассматривать не как создания искусства, а как создания самой природы, писал Морис Морган в те же годы XVIII века. И это не только фраза или метафора, это точка зрения и особая форма восприятия Шекспира, характерная для Англии, Германии и Франции. Вальтер Скотт вызвал к жизни новую историографию, Золя способствовал распространению теории среды в общественно-политических науках, так же как в судебной практике. Толстой своими повестями и романами распространял свою нравственную философию. Чернышевский романом «Что делать?» проповедовал новые формы жизни с еще большим успехом, чем своими публицистическими статьями. Достоевский оказался источником, из которого психологи, психиатры и философы черпали материал для своих, иногда весьма реакционных теорий. Энгельс нашел в романах Бальзака больше сведений, касающихся современной экономики, чем в книгах специалистов-экономистов. Поэтому сравнительное литературоведение часто должно включать в сферу своего внимания произведения философские, исторические, естественно-научные.

Влюбленные, любующиеся звездами, — поэтический штамп почти двухвековой давности. Предполагается, что они любят красоту звезд или думают о том, что души влюбленных обитают на Венере. В этом нет ничего научного. Но вот Лоренцо с Джессикой садятся на скамейку в саду, и Лоренцо повторяет жест и слова, обычные в такой ситуации:

Сядь, Джессика. Взгляни, как небосвод
Весь выложен кружками золотыми;
И самый малый — если посмотреть —
Поет в своем движеньи точно ангел
И вторит юнооком херувимам.
Гармония подобная живет
В бессмертных душах. . .⁴

Это, конечно, поэзия. Но это пифагорейская астрономия, знаменитая гармония сфер. Философия Пифагора, одна из самых отвлеченных в истории философии, расчленившая мир на числа и вновь из чисел его сложившая, понимавшая качество как математическое отношение, создала картину мира, которая десятки

² И. Г. Гердер, Избр. соч., Гослитиздат, М.—Л., 1959, стр. 15.

³ Goethes sämtliche Werke. Jubiläums-Ausgabe, Bd. 37, S. 39.

⁴ В. Шекспир, Полн. собр. соч., т. 2. Изд. «Academia», 1937, стр. 487.

веков пленяла умы. В данном случае пифагорейская астрономия в руках величайшего из поэтов оказалась чистойшей поэзией.

Но это лишь частный случай. Философские системы являются не только материалом поэзии, но и предметом поэтического созерцания и художественного наслаждения.

Философия Спинозы считалась как будто одной из самых непоэтических, обезчеловеченных и обезличенных систем, построенной человеком без воображения. Однако картина мира, представленного в столь абстрактном и столь логическом единстве, поражала тех, кто сумел пройти сквозь все препятствия геометрического метода с его теоремами, доказательствами, выводами, короллариями, примечаниями и определениями. Это зрелище «нечеловеческого» мира уносило воображение в надпланетные пространства и вызывало восторг несомненно философского, но вместе с тем и художественного характера.

... Холодный бог Спинозы
Для меня и нем и глух,⁵

писал В. Брюсов, и только в вечернем мраке ему становится понятен этот «предвечно-мертвый бог». Значит, все же и это понятие спинозистского бога могло уместиться в поэтическую речь и создать некое художественное волнение.

Самая абстрактная как будто система вызвала самое пышное, разнообразное, полное красок и движения творчество. «Наивное» искусство Гете, его чрезвычайно конкретное художественное мышление и почти материалистическая эстетика возникли из этой философии, как будто противопоказанной всякой живой эмоции и всякой поэзии вообще. Во второй части «Фауста» спинозизм получил особенно яркое выражение. А. Блаз, первый французский переводчик этой части, считает пантеистическую поэзию высшим родом поэзии, а пантеистическую, то есть спинозовскую, философию единственно правильной. «Искушение святого Антония» Флора во всех трех его редакциях является изложением философии Спинозы и вместе с тем изумительным художественным произведением, полным образов, зрелищ, психологического анализа и, конечно, мысли.

Новые перспективы в глубину органического мира, открытые наукой середины XIX века, подсознательная жизнь души, высшая мудрость физиологических процессов, эволюция живых существ, единство мироздания — все это складывалось в картину строго научную, несомненно философскую и в то же время высокохудожественную. Золя был восхищен открывшимся ему зрелищем. Он с захватывающим интересом читал книги, которые в наше время показались бы весьма скучными всем, даже специалистам.

⁵ В. Брюсов. Неизданные стихотворения. Гослитиздат, М., 1935, стр. 170.

Законы наследственности, экспериментальная психология, взаимодействие органов человеческого тела, природа психических заболеваний, связь идей с бытом, с трудовыми процессами, со структурой общества оказались куда увлекательнее «Парижских тайн» и «Трех мушкетеров». Еще раз — и в который раз в истории литературы! — научное сочинение именно благодаря своей научности оказало более сильное эстетическое воздействие, чем произведения искусства. Когда-то французские историки возрождали свою науку, перенося в нее научный метод из романов Вальтера Скотта. Теперь Золя возрождал роман, перенося научный метод из естественных наук в свое искусство. Эти как будто прямо противоположные процессы представляют собою две стороны единого процесса — постоянного взаимодействия двух как будто прямо противоположных форм человеческого мышления: научного и художественного.

Шопенгауэр обладал литературным талантом. «Мир, как воля и представление», многие работы в «Парерга и Паралипомена», например «Афоризмы житейской мудрости», написаны мастером слова и мысли. Но эта философия, оставляющая от великого цветения мира одну только волю и иллюзию, как будто лишена всякой потенциальной художественности. Истребляя конкретность, индивидуальность, устойчивую онтологичность мира, превращая все в горестный прах, лишенный смысла, рекомендуя, как спасение от беды, которая есть жизнь, только аскезу и познание, которое тоже есть аскеза, философия Шопенгауэра как будто в корне уничтожала возможность поэтического отношения к миру. И однако, усвоив философию «воли и представления», Фет написал одно из лучших своих стихотворений с эпиграфом из Шопенгауэра. «Вечерние огни», столь «человечные» в своих тревогах старости, ждущей покоя, «бессмертного храма» смерти, спасающей от «крикливого базара» жизни, сделали из философских теорий нечто поэтическое, почти не нарушив пессимистической отвлеченности этих созерцаний. Фет сделал с Шопенгауэром то, что Гете сделал со Спинозой, Шиллер — с Кантом, Золя — с Клодом Бернаром, конечно, в совершенно другом плане и с другим результатом.

Научное мышление — абстрактное при помощи понятий; художественное — конкретное при помощи образов. Об этом можно прочесть во многих учебниках теории литературы. Ученый, любой ученый мыслит понятиями, любой художник мыслит образами. Как же они могут понять друг друга? Читая книгу, созерцая картину, слушая музыку, ученый, очевидно, воспринимает все это в понятиях, а художник, изучая сочинения Дарвина или Павлова, понимает их в системе художественных образов? Если это покажется невероятным, то нужно предположить другое: и ученый, и художник обладают способностью мыслить и понятиями, и образами.

Но являются ли эти два типа мышления несводимыми один к другому, изолированными один от другого в мыслительном

процессе человека? Или они сочетаются в этом едином процессе и только в его результатах представляются как будто различными? Не вдаваясь в высокие области логики и психологии и обсуждая вопрос только с точки зрения практических надобностей литературоведения, следует признать, что разделение этих двух типов мышления не позволит понять того, что происходит ежедневно и ежеминутно на всей планете, у всего человечества, на какой бы стадии оно ни находилось: обобщения и конкретизации. Это не два процесса, а единый и единственно возможный для человека, без которого познание было бы неосуществимо. Без такого предположения литературоведам-компаративистам жить нельзя, — тогда они не смогли бы представить себе и допустить то, что происходит на каждом шагу: влияние науки на литературу и литературы на науку, их совместное движение и совместную, плечом к плечу, борьбу за постижение истин и утверждение того или иного, более или менее истинного, как можно более истинного взгляда на жизнь.

«Фауст» Гете и «Мадам Бовари» Флобера созданы с позиций спинозистской философии, но эта философия у того и другого художника приняла различные формы, так как была осмыслена с различных общественно-политических позиций. Между прекрасной Еленой и Эммой Бовари, между доктором Фаустом и аптекарем Оме — дистанция огромного размера. Тем не менее все эти персонажи — и фантастические существа, живущие в водах и деревьях, и до боли реальные жители Ионвиля — черпали свои жизненные силы из одного философского источника. Вторжение Шопенгауэра во французский натурализм, столь казалось бы чуждый ему по духу, вызвало литературные следствия, совсем не похожие на «Вечерние огни».

Когда-то Эмиль Эннекен предлагал изучать литературу через ее восприятие: впечатление, которое вызывает данное произведение, определяет его смысл, характер создавших его эмоций и, следовательно, его социальную ценность.⁶ Если бы мы попытались определить социальную ценность философии Спинозы, или влияние, оказываемое им, сквозь восприятие читателей, мы должны были бы прийти к бесчисленным и совершенно различным оценкам. Спинозизм в 1830-е годы обладал чрезвычайно активным демократическим смыслом. Для Флобера он был оправданием общественной пассивности. Гете он убеждал в неизбежности медленной и постепенной эволюции. То он требовал строгой нравственной оценки, то оправдывал нравственное безразличие. Иногда он вызывал религиозное отношение к существуемому, в других случаях он был школой материализма. Рассматривать все эти влияния как «сумму возможностей» этой философии нельзя, так как они возникают из скрещения спинозизма с потребностями среды,

⁶ См.: Emile Hennequin. La critique scientifique. II éd. 1890.

с возможностями воспринимающего. Они могут вступать в самые неожиданные комбинации и порождать самые неожиданные следствия.

Если бы мы поставили вопрос о том, кто правильно воспринял спинозизм: Флобер или Гете, мы оказались бы в большом затруднении. Каждый из них воспринял спинозизм так, как подсказано было его идеологическими надобностями, потребностями эпохи, массой обстоятельств, которые и определили историческую «правильность» обоих восприятий.

Компаративист не может выключить из сферы своего внимания и контакты литературы с другими искусстваами. До сих пор говорили преимущественно о влиянии литературы на живопись и музыку и, в частности, о наиболее очевидных формах этого влияния: живопись иллюстрирует литературные произведения, следовательно, вступает в зависимость от нее, музыка создается на тексты, заимствованные из лирических произведений или, если это опера, из поэм, драм, романов. Но влияние музыки или живописи на литературу стали серьезно изучать только в недавнее время. Живопись и музыка лишены слова, сюжеты их не могут составить содержания романа или драмы, так как они либо очень неопределенны (как в музыке), либо ограничены одним положением или одним мгновением (как в живописи).

Но живопись и музыка оказывают художественное воздействие не только сюжетом в прямом и «литературном» смысле слова. Они производят впечатление своими особыми средствами. Эти средства и впечатления бывают отличны от тех, которыми пользуются и которые производят литературные произведения. Писатель, подпавший под влияние другого искусства, пытается и в своем искусстве разработать те же ощущения. Но это влияние трудно определить и часто расплывается в тумане невыразимых впечатлений.

Тем не менее они существуют и при более или менее осторожной методике поддаются исследованию.

И здесь те же законы или, вернее, те же правила работы. Если, анализируя влияние музыки на литературу, мы будем искать внешних соответствий и сходств, мы можем ничего не найти или найдем ничего не значащее сходство. Если эховидные рифмы Гюго мы будем сравнивать с ритмами «Служанки-госпожи» Перголези или «Сороки-воровки» Россини, то, вероятно, мы не придем ни к каким полезным результатам и ничего не сможем доказать. Может быть, менее рискованны были бы поиски в другом направлении. Рационалистическая правильность эпохи классицизма проявлялась во всех видах искусства. Борьба с рационализмом также должна была проявиться во всех видах искусства — нужно было понять и изобразить разнообразие действительности, форм душевной жизни, исторических эпох и нравов, нужно было расширить возможности исторических, социальных и национальных сочувствий. Поэтому нужно было ломать догматику классицизма и искать

художественную правду не в жанровых запретах, а в особенностях материала, хлынувшего в искусство из истории и современности.

Эта закономерность, действовавшая во всех родах искусства, могла вызвать очень различные следствия в каждом из них, но вместе с тем определяла общий фронт борьбы и делала возможными взаимосвязи и взаимопомощь между искусствами. Увлечение Шекспиром, Байроном, Вальтером Скоттом и Гете, романтическая поэтика Шлегеля, немецкая философия тождества в известной мере определяли пути нового французского искусства и были действительны для художников и музыкантов в той же мере, что и для писателей. Ведущая роль литературы была для этой эпохи несомненной, хотя содружество живописи, музыки и литературы неизбежно должно было вызвать взаимодействие этих искусств. Исходя из этих соображений, можно было бы поставить вопрос о влияниях Берлиоза и Делакруа на Гюго или других романтических поэтов, но не в плане подражания средствам того или иного искусства — ритмам и оркестровке Берлиоза, колористической гамме Делакруа, — а в плане развития нового понимания мира реального и мира души, и вместе с тем расширенных законов искусства. Встречи различных искусств, с нашей точки зрения, могут быть плодотворными в том случае, если они проникнут из периферийной сферы ощущений в более глубокие области душевной жизни, в творческое сознание художника.

Во Франции существовало понятие, обозначавшееся словом «chanson», в Германии — понятие, обозначавшееся словом «lied». По-русски то и другое слово переводится одинаково: «песня». Но понятия эти разные. Проникновение «lied» во французскую музыкальную и — шире — художественную культуру было событием весьма значительным. Оно вызвало новые, более интимные, менее рационалистические формы художественного переживания и помогло развитию новых направлений французского искусства.

Жермена де Сталь, спасаясь от преследований Наполеона и пересекая степи Украины и Великобритании от австрийской границы до Москвы, кажется, первая «услышала» как художественные произведения русские народные песни. Она обнаружила в этих протяжных мелодиях, в этой хоровой песне нечто совершенно новое, явление какого-то другого мира, что-то непонятное и вместе с тем важное, как выражение большой коллективной души народа накануне западного нашествия. С тех пор русская песня, не похожая ни на «chanson», ни на «lied», вошедшая в плоть и кровь большой русской музыки, продолжает волновать Европу, как все еще не совсем понятная форма искусства, как вечно действующая загадка.

Первые оперы Вагнера, поставленные в Париже, вызвали долго не прекращавшиеся бои. Известно, какое участие приняли в них литературные критики, писатели и поэты. В последнее время стали серьезно изучать влияние Вагнера на французскую литературу,

в особенности на поэзию и драму символизма. Трудность проблемы и методики исследования до сих пор не позволяет прийти к сколько-нибудь точным выводам: влияние бессловесного искусства трудно определить словами, в то время как влияние вагнеровских драм можно легко понять как влияние литературное и тем обойти подлежащую разрешению проблему. Между тем мыслить французскую поэзию второй половины XIX века без Вагнера нельзя, так же как нельзя мыслить французскую музыку конца века без поэзии символизма.

Когда-нибудь, и, может быть, очень скоро, вопросы взаимодействия различных искусств будут изучаться почти так же широко, как вопросы взаимодействия внутри литературного процесса, и в том же международном плане.

8

Но что такое влияние? Во всех приведенных случаях оно понималось по-разному. По-разному оно понимается и в работах компаративистов. Можно говорить о знакомстве с тем или иным произведением или творчеством, или об успехе писателя в другой стране. Можно говорить о подделках под популярного автора, о пародиях на него. Можно изучать причины неприятия данного автора в той или иной стране или среде, борьбу с ним. И все эти формы контактов можно было бы назвать формами влияния, сопровождающегося восхищением, или негодованием, или более или менее спокойным усвоением.

Потому что всякое знакомство с литературным произведением есть вместе с тем усвоение его. Знакомство может осуществляться без помощи перевода, в подлиннике. Но и здесь могут быть всякие формы. В билингвистических средах в подлиннике могут прочесть иностранное произведение массы читателей, как в прежнее время в Эстонии немецкого автора или в Пьемонте — французского. При билингвизме усвоение иностранного произведения, написанного на втором языке, оказывается массовым, оно проникает в литературное сознание широких читательских кругов без помощи перевода, вместе с культурой страны второго языка. Если билингвизма нет, то, говоря о проникновении в данную страну какого-либо произведения, приходится изучать переводы, которые также являются большой и трудной проблемой.

Переводы иногда заключают в себе серьезные ошибки, в корне меняющие смысл подлинника. Так, в переводе «Разбойников» Шиллера, сделанном М. М. Достоевским, Карл Моор говорит слова, прямо противоречащие подлиннику: «Они (законы) требуют жертвы, которая показала бы свое несокрушимое величие», пишет М. М. Достоевский, хотя у Шиллера говорится о жертве, которая должна была примирить Карла Моора с оскорбленными им законами и порядком.

В переводе Карл Моор не признает своей ошибки, которая заключалась в нарушении закона, он остается бунтарем до конца. Очевидно, читатели, знакомясь с этим произведением по переводу М. М. Достоевского, едва ли могли воспринять основную мысль Шиллера и понимали Карла Моора без того «исправления», которое внес автор в характеристику своего героя. Если бы русский читатель знакомился с «Отцом Горио» Бальзака только по переводу-пересказу А. Н. Очкина, напечатанному в «Библиотеке для чтения», то он был бы вправе счесть Растиньяка злодеем, лишенным всяких нравственных чувств, так как Очкин заставил его вступить в сделку с Вотреном и заключить брак с мадемуазель Тайефер. Тем самым в переводе была уничтожена основная проблематика романа, составлявшая предмет особых забот Бальзака.

Что же касается стилистической переработки подлинника, подбора лексики, синтаксиса и т. д., то здесь переводчик пользуется гораздо большей свободой и может сознательно или бессознательно менять ключ, тональность, художественную ориентацию произведения и перестраивать его выразительные средства в том плане, который подсказывают ему условия его страны и его личная литературная поэтика.

Если бы Галан перевел «Тысячу и одну ночь» на французский язык так же точно, как она была переведена на русский в 1920—30-е годы, французский читатель начала XVIII века остался бы совершенно равнодушен к арабским сказкам, и восточное влияние с гораздо большим трудом проникало бы в европейские литературы. Если бы Т. Перси не подправил старинных баллад, которые он опубликовал в 1765 году, они не имели бы такого ошеломляющего успеха и не оказали бы влияния на несколько поколений европейских читателей. Вальтер Скотт вполне понимал эту историческую необходимость, когда печатал «Песни шотландских пограничников» со своими исправлениями.

Еще одна дополнительная трудность для компаративиста заключается в том, что переводный язык живет другой жизнью, чем язык оригинальной художественной литературы. Теория перевода, требования, предъявляемые к переводчику, развиваются своим особым путем, иногда как будто не совпадающим с развитием литературного языка. Здесь вступает в игру особая закономерность — отношение к иностранному тексту, например желание русифицировать его или сохранить его иностранную специфику. Меняются средства, которыми переводчики пытаются достигнуть той или иной цели. Часто переводческий язык устаревает быстрее, чем язык оригинальной литературы, и через известный период времени трудно бывает понять художественное значение перевода в общем развитии литературного языка. Меняется отношение к переводимому автору: то, что когда-то казалось глубоким проникновением в дух иностранного писателя, спустя несколько лет представляется его искажением. Чтобы определить направление,

в котором могло действовать переведенное произведение, нужно учесть и эти специфические проблемы перевода.

Часто писатель приходит в другую страну через посредство третьей, словно луч, проникающий через полупрозрачную среду, так как совершенно прозрачных сред в истории литератур не бывает. Среда-посредник, прежде чем передать писателя другой среде, трансформирует его, накладывает на него свою печать. Так и идет он, заново истолкованный, в странствия по чужим культурам, чтобы в каждой из них пережить очередной метемпсихоз. Разумеется, в стране-посреднике писатель может подвергнуться двойной интерпретации, в зависимости от борьбы классов и литературных направлений. В таком случае он может перейти границу в своем двойном образе и, следовательно, функционировать в новой стране двояко. В XVIII веке английские писатели в России читались во французских переводах и переводились с французского. То же случилось с Вальтером Скоттом и Байроном. Читали во французских переводах и Шиллера, и Гете, и А. В. Шлегеля. Какими языками и в какой степени владели русские писатели и критики в тот или иной период — вопрос немаловажный для русско-европейских связей.

Но дело не только в переводах: страна-посредник вместе с переводным текстом навязывает и портрет писателя, который создается ее критикой. Так, для восприятия Байрона в России на первых этапах важен был образ поэта, созданный французской байронической литературой.

Некоторые писатели словно сознательно принимают на себя роль посредника между своей и иностранными литературами. Пушкин называл себя министром иностранных дел русской литературы, Тургенев с его европейским образованием и знанием нескольких языков много сделал для знакомства России с европейскими литературами и Европы — с русской. В Италии XVIII века такую роль сыграл Джузеппе Баретти, писавший по-английски об итальянской литературе и по-итальянски об английской. Книги мадам де Сталь «О Германии» и в меньшей мере «Коринна, или Италия» создали образы этих стран, имевшие огромное значение не только для французской литературы.

Часто говорят, что успех произведения и его влияние — вещи совершенно различные, что успех может быть очень велик, а влияние ничтожно. Если иметь в виду только такое влияние, которое оставляет на произведении ясно различимые следы, то с этим взглядом можно согласиться. Если же под влиянием понимать изменения в художественном сознании, которые происходят при встрече с иностранным произведением, то связь между успехом и влиянием представится в другом свете.

Прежде всего успех, то есть массовое знакомство с данным произведением и в большинстве случаев массовое его приятие, несомненно оказывает влияние на художественную культуру дан-

ной страны. Эта общая художественная культура не может не повлиять на писателя, сообщив ему свое движение или вызвав его сопротивление.

С другой стороны, успех и влияние — понятия неравнозначные уже по той причине, что успех — явление массовое, а влияние индивидуальное. Успех может быть определен массой людей, далеких от писательских кругов, и писатель может оказаться вне общего увлечения. Наконец, успех различных писателей может быть распределен между различными группами читателей.

Самое понятие успеха различно для разных национальных культур и эпох, так как оно зависит от состава читательских масс. Одно дело, когда книги читают только узкие круги интеллигентов-профессионалов, — другое, когда их читают консьержи XIX века или таксисты XX-го. Решающее значение в этом взаимоотношении успеха и влияния имеет структура данного общества — большее или меньшее расхождение культурного и экономического уровня между различными классами или группами населения и связанная с этим дифференцированность читательских кругов. Разумеется, эти законы и соотношения были совершенно иные, например, в дореволюционной России, чем теперь в Советском Союзе.

В 1820-е годы П. С. Балланш отметил факт, ему, либералу и историку, особенно понятный. Некоторых писателей прошлого мы читаем с наслаждением, отдавая дань их уму и искусству, но нам они, так сказать, ни к чему. Боссюэ писал превосходные проповеди, но они не участвуют в литературном развитии XIX века.

Современная французская критика ввела в обиход понятие «присутствия» («présence»). Писатель прошедших эпох «присутствует» среди нас, если активно участвует в современной культуре, вторгается в мысль новых поколений и затрагивает проблемы, стоящие на очереди дня. Говорят, лет десять назад во французской литературе остро ощущалось «присутствие» Бальзака, теперь будто бы больше «присутствует» Стендаль. Понятие «присутствия», так же, как наблюдение Балланша, помогает определить немаловажные нюансы общественной функции писателя.

В XVIII веке часто говорили о том, что существует две литературы: та, которую уважают, но не любят, и та, которую любят, но не уважают. К первой категории относили высокую трагедию, ко второй — драмы, фарсы и романы. И это различие, особенно важное для периодов строгой литературной регламентации, можно было бы использовать для изучения историко-литературных явлений.

Другая форма влияния, понимаемого в широком смысле слова, — неприятие того или иного литературного явления, творчества или школы.

Неприятие, сопровождающееся полемикой, дискуссиями, борьбой, оказывается сильно действующим фактором литературного

развития. Спорящий должен познакомиться с тем, что он отвергает, следовательно, познать и исследовать новую форму искусства. Он должен поставить проблему, которая разрешается в данном произведении, чтобы разрешить ее заново и иначе, а это вводит в его сознание новые факты и возможности мысли. Он должен вести бой на чужой территории, что уже само по себе является некоторым завоеванием, независимо от результатов боя. Выиграет он его или проиграет, — и в том, и в другом случае он поднимется сам и поднимет литературную мысль на более высокую ступень.

Бывает так, что об иностранном писателе очень много толкуют в журналах, книгах и даже газетах, но в художественной литературе его влияние как будто обнаружить нельзя. Тогда говорят, что этот писатель никакого «настоящего» влияния на литературу не оказал, что это была простая шумиха, вызванная нелитературными соображениями, что никто не читал произведений хваленного автора, а если и читал, то без всякого серьезного результата, а если и хвалил, то из снобизма, чтобы не отстать от моды, — так же как люди, лишенные музыкальных интересов, посещают серьезные концерты, чтобы не прослыть отсталыми.

Конечно, все это возможно. Возможно, что нелитературные причины иногда определяют внешний успех произведения или целого течения, которое не говорит ни уму, ни сердцу тех, кто толкует о нем и распинаяется из любви — не к искусству, а к новизне.

Но возьмем более серьезный случай. Критика глубоко и интенсивно обсуждает писателя, например драматурга, а драматурги словно не знают о существовании этого писателя и как будто не прилагают никаких усилий к тому, чтобы воспользоваться чем-то из его наследия. Это случается часто. Сделать вывод о том, что никакого реального влияния данный автор не оказал, нет оснований. Можно предположить, что влияние это шло где-то под поверхностью, что литературу интересовали не вопросы жанра, композиции, стиля и т. д., а понимание жизни, отношение к искусству, более общие вопросы эстетики. Драматурги, усваивая эти глубинные импульсы, идущие от данного драматурга, осмысливают их в другой форме, не похожей на форму, им предложенную. Значит, влияние несомненно, хотя его трудно обнаружить с первого взгляда, хотя сходство по внешним признакам отсутствует. Таково влияние Шекспира на драматургов-классиков, например на Вольтера и особенно на Альфьери, эстетика которого шла как будто в направлении, прямо противоположном шекспировскому: уменьшение числа действующих лиц до минимума, до четырех, устранение эпизодов и побочных действий, почти абсолютное единство интереса, понятого в чисто классическом смысле, уничтожение лирических сцен и т. д. И тем не менее шекспировская стихия сильно отразилась на творчестве Альфьери по другим, ме-

нее заметным и более глубоким каналам, — прежде всего в понимании страсти и душевной жизни вообще.

Но вот другой тип влияния Шекспира — в эпоху, когда европейская литература пытается освободиться от регламентированных форм искусства и разламывает всю систему классических правил. В своей юношеской драме «Гёц фон Берлихинген» Гете, как будто в этом только и заключается все дело, дробит действие на множество мелких сцен, увеличивает время действия, количество персонажей и массу событий, непрерывно меняет декорации. Поэтому влияние Шекспира на эту драму можно заметить с первого взгляда. Однако причины этой реформы жанра лежали глубже: задача заключалась в том, чтобы приблизить искусство к действительности, с возможно большей конкретностью воспроизвести средневековые эпохи крестьянской войны и с особой силой выразить проблемы, волновавшие Германию во времена «Бури и натиска».

Лет через шестьдесят после «Гёца» Пушкин написал «Бориса Годунова», в котором также ломаются все классические правила, также возникает народная толпа и общество предстает в вертикальном разрезе, от царя до нищенствующих монахов. И здесь ломка жанра происходит ради глубоких целей художественной правды, новой формы типизации и разрешения важнейших общественно-политических проблем.

Величайшим пропагандистом Шекспира в Германии был Гердер. Он определил новую точку зрения на английского драматурга, он вывел его за узкие рамки искусства и рассматривал его творчество как непосредственное воплощение жизни, без правил, без хитростей, без трюков и забот о форме. Для него Шекспир не был драматургом, он был скорее демиургом, то есть художником в высшем смысле слова, Творцом с большой буквы. Именно поэтому Гердер вдохновил Гете на его средневековую драму. Подражать Шекспиру Гете смог только после того, как усвоил взгляд на Шекспира как на творца, отвлекшись от проблем жанра. И только после этого он вернулся к этим проблемам и создал драму, которая с такой как будто рабской точностью и с преувеличениями, характерными для подражателей, копирует свой образец.

Гизо не писал никаких драм, но он написал статью о Шекспире, которая создала философию этого великого творчества, принятую в своих важнейших положениях всеми теоретиками и практиками французского романтического театра. Для Гизо драматическая форма, в которой Шекспир излагал свои замыслы, была важна, как наиболее народная в то время форма искусства, требующая как необходимого условия своего существования непосредственного участия народа, — ведь без зрителя представление невозможно, а публика, ограниченная одним только высшим сословием, неизбежно ограничит и погубит искусство узостью своего вкуса и своим неприятием большой художественной правды. Гизо

отвергал правила, потому что они требовали формы мысли, не соответствующей требованиям современности. Творчество Шекспира было для него осуществлением демократизма, свободы, но не анархии, разума, но не рационалистического насилия над чувством и историей.

«Эрнани» Виктора Гюго выражал философию Гизо, или, вернее, «доктрину», которой Гизо был главным представителем. Гюго, вслед за Гизо, увидел в эстетике шекспировской драмы разумную свободу, широкое, почти пантеистическое принятие человека и жизни и нравственное начало, подчиняющее свободу высшей необходимости долга. Отсюда и подражание Шекспиру, но такое же свободное, как у Гете и у Пушкина, — подражание, которое по существу является свободным созданием новых ценностей.

Влияние Вальтера Скотта на европейские литературы 1820—1830-х годов было не менее разнообразно и не менее сильно. Так же как вдохновленная Шекспиром драма, исторический роман, вдохновленный Скоттом, прошел по всем странам Европы и определил основные структурные особенности жанра, его темы и проблемы. Но величайшей ошибкой было бы считать, что влиянием Скотта можно объединить и определить все исторические романы, появлявшиеся в эту эпоху во всех европейских странах.

Есть писатели, которые интерпретируются не столь многообразно. Это объясняется не узостью их творчества — творчество их, может быть, и разнообразно, и богато, — а идейными обстоятельствами эпохи, благодаря которым только один элемент данного творчества воспринимался остро, подавляя все остальные. С именем писателя ассоциируется только одна идея или один образ, словно торжествующий на развалинах всего творчества.

В свое время историки литературы говорили об «эпохе байронизма», имея в виду период 1810—1830-х годов. «Байронический» герой прошел по всем европейским литературам и утвердился в них более или менее основательно. Этот герой был довольно монолитным, с ограниченным числом постоянных элементов и с еще меньшим числом элементов переменных. Влияние осуществлялось главным образом благодаря суггестивности этого байронического героя.

Байронический герой и герой Байрона не могут быть отождествлены. Во-первых, потому, что герои Байрона не очень похожи один на другого, и, например, между Чайльд-Гарольдом и Корсаром, между Дон-Жуаном и Беппо большая дистанция. Во-вторых, потому, что байронический герой имел схожих с ним предшественников в Англии, во Франции и в Германии. Герой поэм Вальтера Скотта, Жан Сбогар Шарля Нодье, Карл Моор Шиллера, многие другие из серии «благородных разбойников», столь распространенных в европейской литературе, и, — по другой линии, — Рене Шатобриана и Оберман Сенанкура часто и не без основания сравнивались с героями Байрона. Вместе с тем понятие байронического

героя включило оттенки, заимствованные у этих байронических персонажей.

Конечно, за десятилетия европейского байронизма влияние Байрона или связанного с его именем героя меняло свой смысл. Так, французскую литературу, которую, так же как русскую, Байрон глубоко волновал в 1820-е годы, привлекала байроновская «меланхолия» и «сатанизм», в 30-е — «страсть и ирония».⁷ Но несмотря на это весьма впрочем существенное изменение функции Байрона, байронизм оставался величиной сравнительно стабильной.

Особого внимания требуют случаи, когда писатель, испытывая какое-нибудь влияние в течение всей своей жизни, в различные периоды воспринимает это влияние по-разному. Так произошло с Бальзаком, всегда восхищавшимся Вальтером Скоттом и всегда находившим у него новые поучения.

В молодые годы Скотт был для Бальзака мастером неистовых и «страшных» приключений на средневековом фоне. Очевидно, он воспринимал Скотта в неизбежных для того времени ассоциациях с историческим и «черным» романом XVIII века или эпохи Империи. Приблизительно так же должны были воспринимать его в России, например, Бестужев-Марлинский или Масальский. Затем, в 1827 году, когда Скотт получил во французской критике более глубокое истолкование, когда он крепко связался с историческими задачами современности, Бальзак написал первый вариант своего действительно исторического, а не приключенческого только романа, который через два года получил название «Последний шуан, или Бретань в 1799 году». В густом местном колорите и напряженном драматическом действии историческая проблема приобретает остро политический смысл, развиваются идеи национального единства вокруг «принципов 1789 года» и «либеральной» конституционной монархии.

Но вот исторический роман сходит на нет и ведущим жанром становится повесть из современной жизни. Теперь цель Бальзака — точное изучение современности, как эпохи, определенной особой формой общественных отношений, борьбой классов, перераспределением богатств, изучение связанных с этими процессами нравов и типов людей, сформировавшихся в новых условиях. Понимать и изображать эпоху в ее закономерностях и исторической обусловленности Бальзак учился у того же Скотта, да иначе и не могло быть, так как не было у него другого учителя, который мог бы дать ему такие образцы философско-исторического и вместе конкретно-живописного изображения общества.

Как-то в Милане, в салоне графини Маффей, знаменитый уже в то время Бальзак говорил, что тайну изображения нравов он нашел в романе Вальтера Скотта, заменив средневековых героев, паладинов, трубадуров, владельцев замков — чиновниками, столо-

⁷ Ср.: E. Estève. Byron et le romantisme français. 1907.

начальниками, менялами, ростовщиками, сыщиками и химиками. Бальзак сильно упрощал процесс своего учения у Скотта, и дело было, конечно, не в замене одних персонажей другими. Но по существу он был прав, и его слова соответствуют и тому, что он писал в своих статьях, и общим процессам, которые происходили во французской литературе на рубеже 1820—1830-х годов. Поэтика повести из современной жизни была как будто противоположна поэтике исторического романа, но она выросла на нем и из него возникла.

Прошла пора повести, изображавшей современность в виде фрагментов, выхваченных из широкого потока жизни. Повесть перерастала в роман, и вновь возникла проблема композиции, волновавшей исторических романистов в 1820-е годы. Как изобразить в одном произведении все общество во всех его разрезах, в движении от прошлого к будущему, с сюжетом, имеющим философско-исторический смысл? Поэтика скоттовского романа как будто была здесь неприменима, так как в романе из современной жизни отсутствовало историческое событие, определявшее сюжетный материал, конфликты и композицию исторического романа. Однако взаимоотношения персонажей и их групп, связи между различными слоями общества, движение повествования — все это искусство Скотта Бальзак вновь эстетически пережил и осмыслил, когда разрабатывал формы своих больших романов. Первым из них был «Отец Горио», сложный и цельный, разнообразный и единый роман из современной жизни, открывший собою «Человеческую комедию».

Но, может быть, еще большее значение имели для Бальзака изображенные Скоттом народные типы. В «Шуанах» это были солдаты и офицеры революционной армии и темные бретонские крестьяне, со своим невежеством и героизмом словно вышедшие из шотландских романов Скотта. Затем солдаты в отставке, гризетки, говорящие на бойком парижском жаргоне, как Джини Динз говорила на шотландском наречии, верные служанки, напоминающие Калеба из «Ламмермурской невесты», каторжники, находящиеся в войне с обществом, — своего рода «дети тумана», попавшие в трущобы современного Парижа. Дело не в сходстве того или иного бальзаковского персонажа с персонажем Скотта, а в общей тенденции шотландских романов, помогших Бальзаку заметить этот «четвертый» класс, который он знал плохо, которого почти не замечал, увлеченный поразительными судьбами первых трех классов и связанной с ними проблематикой классовой борьбы.

Так, на протяжении всего своего творчества Бальзак имел рядом с собой своего первого учителя. Скотт менялся вместе с ним и в его сознании, подобно Протею, в зависимости от творческих потребностей рвущегося к новым целям Бальзака. Кто кого изменял и подгонял в этой эволюции от приключенческих и черных романов через роман исторический к повестям, а затем к романам

из современной жизни: Скотт ли Бальзака или Бальзак Скотта? Кто первый указывал своему спутнику еще не завоеванные рубежи, еще не познанные художественные формы? Очевидно, это был процесс обоюдосторонний, процесс взаимодействия — иначе невозможно было бы его понять.

Иногда писатель, перейдя границы своей страны, вторгается в литературу столь на него не похожую, что долго живет и действует в ней, словно инородное тело. Его влияние можно обнаружить без труда, так оно специфично и единственно. Примером может служить вторжение Шекспира в европейские литературы в XVIII и в меньшей мере Скотта в XIX веке.

Но в других случаях не один или два, а целая группа писателей действует в одном направлении, и указать на один источник света, умолчав о других, значит исказить природу данного литературного процесса.

Трудно бывает, например, выделить влияние того или иного французского классического драматурга на английскую или немецкую драматургию той же эпохи. Сказав, что Драйден — английский Корнель, а Отвей — английский Расин, мы не исчерпаем проблемы, так как в том же направлении могли действовать другие драматурги и теоретики эпохи. Здесь, очевидно, имеют значение уже не столько отдельные поэты, сколько целая школа, сумма доктрин и эмоций, воплощенная с большей или меньшей полнотой в том или ином творчестве. Впрочем, Корнель и Расин, особенно в XVII веке, друг другу противопоставлялись, как две противоположные тенденции, и потому действовали не только совместно.

Это относится к эпохам, когда целое литературное направление неудержимым потоком заливает другие литературы. Тогда писатель в сознании воспринимающего неразрывно связывается с этим направлением, как, например, Буало, «бездарных рифмачей суровый судия», или «Гюго с товарищи, друзья природы».

Но иногда весьма различные писатели, принадлежащие к разным литературам, эпохам и школам, оказывают на какого-нибудь писателя или группу писателей влияние, действующее в одном направлении, и потому трудно бывает в этом коллективном влиянии выделить часть, принадлежащую каждому из них.

В своей борьбе с классицизмом и в поисках новой литературы, соответствующей потребностям и свойствам послереволюционных поколений, Стендаль видел спасение в «энергии». Это понятие превращалось у него в эстетическую категорию, которую он пытался найти в других литературах, но только не во французской. Он нашел ее у Данте, у Байрона, Шекспира и Скотта. Стендаль отлично видел несводимость всех этих «романтических», по его терминологии, писателей к одному знаменателю или к одной эстетике. Каждый из них давал ему нечто неповторимое, особый строй мысли, особую эмоцию, которую он пытался сохранить в своей памяти и в своем творчестве. Но у всех них его поражаало одно

качество — энергия. Данте с его католической боязнью ада, Шекспир со своим глубоким, возрожденческим приятием всего, что живет в человеческом сердце, Байрон с его ненавистью и аристократическим презрением, Скотт с его привязанностью к каждому проявлению исторической жизни оставили свой след на его личности художника, и по некоторым хотя бы и шатким признакам этот след можно обнаружить в том или ином углу его творчества. Но все они в равной мере учили его энергии, самому основному и главному, что он видел в литературе и ради чего писал. Разложить эту равнодействующую на отдельные, составившие ее силы значило бы члнить единое и не столько разделять волокна, сколько резать по живому.

9

До сих пор мы говорили о влиянии художественных произведений или идей на творчество одного или многих писателей. Однако, существует еще одна величина, которую следует учитывать: это образ самого писателя, возникающий из его произведений, из его биографии, из личных встреч с ним. Некоторые писатели, даже оказавшие огромное влияние на развитие литературы, скрыты за своими произведениями, поглощены ими, и их личность вне их творчества не играет никакой роли в жизни их произведений. Так, Расин, как образ человека, создавшего «Федру» и «Ифигению», не вызывал интереса ни у зрителей, ни у прославлявших его критиков. Некоторый, но незначительный интерес вызвала личность Корнеля — очевидно, благодаря своей борьбе с Академией и лирическим произведениям. «Война и мир» и «Анна Каренина» сделали Толстого великим писателем, но личность его заинтересовала мировую общественность после того, как начался «учительный» период его жизни, пора народных рассказов и опрошения.

Нечто иное произошло с Байроном. Великая слава, окружавшая его в первой половине XIX века, скоро стала снижаться. Поэмы его стали менее популярны и на родине, и за ее пределами. Зато его образ привлекал к себе все большее внимание. Он стал пониматься не только как литературное направление, не только как позиция героев Байрона по отношению к действительности, но, главным образом, как его собственная позиция и даже как сумма некоторых черт его характера. Удивительно, что этот образ автора был извлечен не из его биографии, а из его поэм, и преимущественно из поэм раннего периода. Биография лишь пристраивалась к этому образу. Это отчаявшийся лорд, влачащий свое разочарование и свою скуку по южной Европе. Его гибель в Греции, которую он защищал, казалась иногда не столь важным событием, как его разрыв с женой, изгнание, красота и спортивные достижения. Действительный образ Байрона жестоко искажался и подвер-

гался самым странным толкованиям. Его личность была заново сотворена легендой из клочков его произведений и его биографии.

Некоторую аналогию представляет собою полulegenдарный образ Лермонтова, которого тоже пытались отождествить с его героями, с Демоном, с Печориным. . .

Нет, я не Байрон, я другой,
Еще неведомый избранник, —

писал Лермонтов, имея в виду не столько свои произведения, сколько складывавшееся уже в то время представление о нем, и не столько отрицаая, сколько продолжая его в том же байроновском духе. Современное литературоведение исправляет легенды и восстанавливает подлинный, более сложный и более привлекательный образ великих поэтов. Освобожденные от маски, надетой на них поклонниками и критиками, они оказываются и более действительными. Их творчество предстает в большем разнообразии, во всей силе своих художественных воздействий и богатстве мысли. То, что когда-то создало им славу, сузив их творчество до пределов одного воображаемого персонажа, уничтожается для того, чтобы ввести их вновь в широкую посмертную жизнь.

Важным фактором в истории международных литературных связей является и образ страны, сотворенный воображением историков, критиков, философов, — читателей разных вкусов и интересов.

Сказочные страны Американского континента, исчезнувшие с лица земли после европейского завоевания, возникли на горизонте европейской мысли вскоре после того, как они погибли от европейского нашествия. Образ добродетельного дикаря, взлелеянный и оплаканный Лас Касасом и другими миссионерами, привлек к себе философов и писателей в течение нескольких столетий. От Вольтера до Руссо, от Шатобриана до Виньи, в самых разных планах и направлениях этот образ работал над европейским сознанием, разрушая феодальную идеологию, готовя революцию, развивая интернациональные симпатии и чувство международной ответственности.

Но это не столько образ государства или страны, сколько образ древнейшей, «естественной» цивилизации, противопоставленной цивилизации современной, — приблизительно то же, что образ цыган в XIX столетии.

Образ Соединенных Штатов Америки в конце XVIII века имел большое значение для развития революционных настроений в Европе, отразившихся и в художественной литературе. Образ Великобритании, еще начиная с «Английских писем» Вольтера, долго символизировал государственную систему, на которую ориентировались теоретики XVIII века и первые деятели французской революции. В ту же эпоху Китай с его мандарином ка-

зался просветителям образом просвещенной монархии, которому должны были бы подражать и современные европейские государи.

Это образ государства, который действовал в основном на политическую мысль. Тесно связан с ним, а иногда и противопоставлен ему был образ народа, национальный тип, созданный в зависимости от исторических обстоятельств, от международных отношений, от роли, которую играет народ, его промышленность, его армия, его культура в жизни Европы или всего мира.

Возникновение или эволюция этих национальных типов, какими они существуют в воображении других народов или в своем собственном, до сих пор не исследованы, хотя отлично известны всем европейским литературам, а в настоящее время, очевидно, не только европейским. Римляне оперировали с типом хитрого и раболепного грека («Graeculus» Катона), тупого дака, отважного и добродетельного германца, каким создал его Тацит, чтобы противопоставить его римлянам времен упадка, легко воспламеняющегося и переменчивого галла, «постоянно стремящегося к новизне» (Цезарь). Затем возникли представления о новых национальностях.

Сколько разнообразия в толковании французского национального типа, начиная от мрачной и возвышенной характеристики итальянского поэта («La gente al cui 'l morir non duole» — «народ, которому не страшно умирать») и кончая насмешливыми определениями Сталь, Стендаля, Флобера! Тщеславный фат, заключенный в пределах своей национальной салонной культуры, «жалкий и пустой народ» в поразительном стихотворении Лермонтова и другие, такие же отрицательные оценки народа, который столько сделал для мировой культуры! Или характеристика немцев, начиная от Бугура, сомневавшегося в том, что у немцев может быть ум, и до Ренана, даже после франко-прусской войны считавшего их учителями Европы! Или легенды об «ангლოსаксонской расе», об «индийской мудрости», о «славянской душе»!

Но как бы ни были фантастичны эти представления, они давали пищу философским и даже естественно-научным размышлениям. Особенное значение они имели для развития художественной психологии. Испанец со своеобразным понятием химерической чести много раз исследовался в литературе в самых различных сюжетных положениях и психологических комбинациях. Бездеятельный немец, пренебрегающий практикой жизни и мнением других, живущий наедине со своей нравственной идеей; практический и молчаливый англичанин с неистребимой жадной деятельностью и своим национальным сплинном, склонный к самоубийству из-за чрезмерно обильной мясной пищи; славянин, пребывающий в туманах мечты, откуда он возвращается с непостижимыми философскими и художественными откровениями, — это были не просто готовые штампы, которыми пользуются, чтобы назвать не совсем понятные психологические или культурно-исто-

рические явления. Это скорее загадки, заданные действительностью, особенности духа, которые если нельзя объяснить, то хочется представить себе как можно конкретнее в их алогичной глубине. Если в эпоху классицизма, например, национальные типы казались просто странностями, какой-то «игрой природы» («*ludus patuae*»), которая могла бы развлечь Луцилия или Горация, то позднее, начиная с романтизма и в романтизме особенно, национальные типы стали некоей непостижимостью и тем-то особенно привлекали воображение и ум. Они выходили за пределы рационалистического понимания мира. Исследование этих образов позволяло делать счастливые находки в тайниках души, открывать неизвестные еще состояния сознания и вместе с тем расширять методы психологического исследования.

У Гольдони в «Хитрой вдове», пожалуй, нет еще никаких тайн, и четыре влюбленных персонажа — испанец, англичанин, француз и итальянец — симпатичны и смешны потому, что их монотипные характеры неглубоки и понятны. Но герои Шиллера в восприятии французов или англичан XIX века, но герои Достоевского, Толстого и Чехова в восприятии западного читателя XX века являются бесконечно влекущей тайной, полной обещаний и откровений.

Эти представления оказывают свое влияние на формирование национального характера. Они могут иметь и отрицательное, и положительное значение. Воспоминания из Тацита в определенный момент, например во время национальной германской войны против Наполеона или во время франко-прусской войны 1870 года, помогали немцам ощущать свое историческое призвание, вооружали их мужеством и патриотизмом. «*Furia francese*» должна была сыграть свою роль в наполеоновских войнах, но она же вводила в заблуждение французских шовинистов, требовавших в 1870 году войны с Пруссией и уповавших только на моральные свойства французского солдата.

Иногда эти формулы становятся положительно опасными. Они не только влекут вперед, но и тащат назад. Прежде всего они слишком стабильны. Они сохраняют свою магическую силу в продолжение тысячелетий. Говоря о французах, словами Цезаря объясняли французские революции, бросавшие Европу на новые пути. Говоря о немцах, несмотря на уроки трех войн, ссылались на Тацита. Это вводит в заблуждение не только политических деятелей, но и общественное мнение. Несомненно, что легенда о пассивности немецкого характера, особенно отчетливо выраженная в книге Сталь «О Германии», могла бы объяснить некоторые ошибки во внешней политике обоих Наполеонов.

Качество, свойственное небольшому числу людей, вызванное грустными историческими обстоятельствами и исчезающее вместе с ними, часто считается каким-то национальным, общенародным свойством. Оно воспевается поэтами и тем самым утверждается

в быту, хотя действительность и реальные условия исторического существования народа ни в какой мере не соответствуют старым привычкам.

10

Зарубежные «спутники» и «учителя», неожиданно загорающиеся на небе национальной литературы, как будто увлекают ее на свои пути и меняют до неузнаваемости. Так это и бывает, — но только потому, что при этом изменяются сами спутники и учителя. Восприятие оказывается чрезвычайно активным. Оно трансформирует их творчество, находит в нем то, чего там нет, дополняет тем, что хотелось бы найти, и делает выводы, от которых сам автор мог бы прийти в содрогание. Так, Альфьери с огорчением видел, что его тираноборческие трагедии были созвучны идеологии якобинцев и действовали в том же направлении. Национальный Конвент даровал почетное звание французского гражданина Шиллеру, который с ужасом говорил о французской революции. Бальзак мог бы вознегодовать, услышав речь, произнесенную на его могиле Виктором Гюго, или прочтя воспоминания о нем его почитательницы и друга Жорж Санд. Толстой был бы удивлен, если бы узнал, как воспринимают его возникшие из революции поколения.

Воображение читателя «работает» над книгой, и эта работа является не столько искажением или исправлением, сколько творчеством.

Между тем читателю кажется, что он пассивно и точно воспроизводит то, что создано автором, — ведь он со всем соглашается, все считает правильным и прекрасным. И соглашаясь, он в то же время изменяет самый смысл произведения и делает из него совсем другие выводы. Очевидно, так воспринимал Лев Толстой «В порту» Мопассана, когда исправлял перевод этого рассказа для поучения русского читателя. Но в этом переводе-переделке другая тональность, эмоция и мысль — мысль Толстого, подменившая мысль автора. Хотел ли Толстой исправить Мопассана, думал ли он о том, что Мопассан «ошибся» при изложении грустной истории, происшедшей в каком-то портовом притоне? Вероятно, он хотел только отчетливее довести смысл рассказа до сознания читателя, сделать его более доходчивым.

В других случаях переводчик явно спорит с автором. Он не согласен в оценке событий или персонажей, он его критикует в своих полемических замечаниях, а некоторые места пишет заново, заставляя героев совершать поступки, прямо противоположные тем, какие они совершают в подлиннике. Так поступил упоминавшийся уже А. Н. Очкин, переводя «Отца Горю». Очкин не заметил критического отношения Бальзака к своим персонажам. Ему показалось, что Бальзак одобряет все их поступки и побу-

ждения. Очкин увидел в Бальзаке апологета современного буржуазного общества. Он стал переводить роман для того, чтобы это общество разоблачить иначе, чем это сделал Бальзак.

Бывает так, что, восхищаясь произведением, читатель все же не соглашается с автором, хочет подставить другие оценки, наказать героя или спасти его. Письма читателей, умолявших Ричардсона пощадить Клариссу Гарлоу, свидетельствуют, конечно, о феноменальном успехе романа, но вместе с тем и о том, что он в чем-то противоречил вкусам читателей, традициям, в которых они были воспитаны, взглядам их на справедливость и на нравственный смысл жизни.

Можно утверждать, что всякое влияние есть вместе с тем переработка произведения, которое оказывает влияние, со стороны того, кто это влияние испытывает. Переработка в восприятии, в переводе и в самостоятельном творчестве. Но всякая переработка предполагает несогласие, полемику и борьбу. Таким образом, влияние оказывается также несогласием и борьбой.

Борьба или переработка бывает осознанная — писатель ясно понимает, что он хочет взять в данном творчестве и что отбросить. Но бывает и борьба неосознанная, понятая не как борьба, а как согласие. В судьбе каждого произведения бывают примеры того и другого влияния. Так, влияние Скотта осуществлялось скорее в форме согласия, чем в форме открытой борьбы.

Каждый исторический романист считал себя учеником Скотта, каждый должен был перевести стимулы, идущие от Скотта, на другой материал и в другую историческую обстановку. Прежде всего, это была борьба за местный национальный исторический материал. Читая романы Скотта и вдохновляясь ими, русские, французы, итальянцы, немцы думали о себе, о собственной истории, о поэзии своих национальных нравов и преданий. Восхищаясь Скоттом, они противопоставляли собственную старину чужой.

Делать для своей страны то, что Скотт сделал для Шотландии и Англии, значило продолжать его традицию, но это значило также преодолевать ее. Такое преодоление в огромном большинстве случаев воспринималось не как борьба, а как продолжение, — об этом говорят сотни критических отзывов. Бальзак, даже отказываясь от средневековых сюжетов ради современности, был во всем согласен со Скоттом. Встречались голоса, требовавшие исправлений или дальнейшего развития жанра. Так, Гюго в восторженной статье 1823 года говорит об историческом романе Скотта только как о родоначальнике обширных, всеобъемлющих эпопей в стихах и прозе, которые обещает и даст новая эпоха. Альфред де Виньи считает нужным исправить Скотта, сделав главными героями романа не вымышленных, а исторических деятелей. В настоящую борьбу со своим учителем и литературным «отцом» вступил Стендаль. Опровергая его, уличая его в лицемерии и во всех пороках,

он в течение всей жизни обращался к нему за поучениями и, споря, соглашался с ним. Эта борьба со Скоттом была формой несомненного и очевидного влияния.

Совсем другое происходило с Байроном. Конечно, было много поэтов, воспроизводивших образы Байрона, мотивы его творчества, общую тональность его поэм без сопротивления, ощущая с ним полную свою солидарность. Но это была лишь небольшая плеяда второстепенных поэтов. После первых увлечений и сочувствий началась резкая полемика с Байроном. Отношение к нему многих великих писателей эпохи можно было бы определить как восхищение и неприятие одновременно. Ламартин в знаменитой поэтической медитации 1819 года, сравнивая Байрона с хищным орлом, с Сатаной и богоборцем, вступает с ним в полемику высокого философского плана. Он отрицает его отрицание, рекомендует оптимистическое отношение к миру, ко всему и, оставаясь на позициях полухристианского деизма, открывает себе путь к поэтическому пантеизму демократического характера.

Вальтер Скотт, восхищаясь своим счастливым соперником, горько оплакивал его «отчаяние» и «пессимизм». Человек не может жить в одиночестве, как в крепости или в тюрьме. ореол поэзии и величия не оправдывает позиции, которая делает человека человеконенавистником. Как бы ни велики были возможности большой души, но она всегда меньше, чем душа всего человечества. Индивидуализм приводит к мизантропии, суживает горизонты, ограничивает мысль и возможности творчества.

Полемика с Байроном проявляется и в романах Скотта — крупным планом в «Черном карлике» и в «Пирате». Ряд образов, связанных с байронизмом не столько по линии сходства, сколько по линии неприятия, в различной философской обстановке утверждают оптимизм, почти пантеистическое приятие мира в его эволюции и в его нравственном совершенствовании. «Аристократизму» поэта-революционера Скотт противопоставляет демократическую тенденцию и узко индивидуалистическому началу творчества — объективное, шекспировское начало.

Гете, улавливая у Байрона тревоги собственной юности, восхищаясь его творчеством и личностью, говорил о полном несоответствии «Фауста» «Манфреду» и о своем несогласии с величайшим поэтом современной Европы. Изобразив его во второй части «Фауста» в образе Эвфориона, Гете должен был ощущать и близость свою Байрону, и принципиальную противоположность своего творчества байронизму.

Шекспировское начало вступает в борьбу с байроническим и в творчестве Гете, и в творчестве Бальзака, отдавшего пиратам и индивидуалистам дань недолгого увлечения. Стендаль с уважением и насмешкой говорит о «разочарованном лорде», в душе которого поэтический гений вступил в борьбу с сословной гордостью. Жорж

Санд вышла из-под власти байронизма в мир пантеистического приятия действительности и превратила свой ранний индивидуалистический протест в борьбу за общество будущего.

Пушкин, глубоко оценивший великого поэта и оплакавший его судьбу, с первых же шагов отверг байронического героя в «Цыганах». И он тоже противопоставлял байроновскому индивидуализму и узости личного опыта шекспировскую объективную и всеохватывающую стихию. В «Евгении Онегине» он поднял проблему байронизма до таких философских и психологических обобщений, что и до сих пор этот изумительный «роман в стихах» сохраняет всю свою силу и актуальность и, вероятно, сохранит до тех пор, пока будут существовать проблемы индивидуализма, нравственности и смысла жизни.

Лермонтов перестраивал байронического героя, захватившего его с юношеских лет, в течение всей своей недолгой жизни и, преодолев в прозе то, что труднее было преодолеть в поэзии, закончил «Героем нашего времени», которого с этой точки зрения тоже можно характеризовать как восхищение и неприятие одновременно.

Иначе Байрон воспринимается английскими рабочими, чартистскими поэтами, современным советским читателем. Для нас такие определения, как «разочарованный лорд» или «индивидуалист-мизантроп», ничего не объясняют в творчестве Байрона. Наш читатель видит в нем поэта, положившего свой труд и свою жизнь на борьбу со злом.

В формуле «восхищение» и «неприятие» второй термин более отчетлив, чем первый. Понятны цели, ради которых шла борьба с байронизмом. Но какую роль играло «восхищение», если оно сопровождалось неприятием и борьбой? Какова была его художественная активность? Не было ли это праздным ощущением, ничего не значащим и ни для чего не нужным?

В истории литературы не существует ничего не значащих чувств. Борец за свободу, за право на мысль и на сомнение, Байрон внес в историю европейской цивилизации ценности, которые не могли быть упразднены никаким неприятием. Иначе бессмысленна была бы и борьба, и исправление, и невозможен был бы новый общественно-литературный синтез, возникший из байронического отрицания. Байрон открыл целый мир впечатлений и образов — «бездны», которые поразили и увлекли поколения, расстававшиеся с рационалистическими упрощениями. Переживая и анализируя эти впечатления, люди, вышедшие из революции, сделали так много психологических, философских и социальных открытий, так обогатились скорбью и мыслью, что создали заново литературное сознание своей эпохи. Конечно, нельзя назвать эту эпоху «эпохой Байрона», потому что с тем же основанием ее можно было бы назвать именами других «властителей дум», но представить себе ее без Байрона невозможно.

Таким в своих основных чертах представляется нам форма влияния Байрона на европейские литературы. Но бывают случаи влияния, когда как будто невозможно говорить о восхищении, — случаи влияния, возникшего из отвращения.

В 1870-е годы Золя в России имел шумный успех. Переводили его романы и статьи, критиковали и изучали его метод. Под его знаменем возникал русский натурализм. Споры о нем выходили за пределы чисто литературных вопросов и превращались в борьбу за мировоззрение.

Достоевский впервые прочел Золя (очевидно, «Чрево Парижа») в 1876 году, в Эмсе. «Едва могу читать, такая гадость», писал он жене. И тем не менее в романе, который он в это время уже задумывал, остались следы «Ругон-Маккаров». В «Братьях Карамазовых» Достоевский как будто воспроизводит те основные положения Золя, вокруг которых в это время велись самые тяжелые бси. В 1876 году уже появилось на русском языке предисловие Золя к первому тому его серии, и Достоевский, несомненно, должен был с ним познакомиться. Он как будто принимает теорию наследственности, которая в то время была неразрывно связана с именем Золя. «Естественная и социальная история одной семьи» — назвал Золя серию «Ругон-Маккаров». «История одной семейки» — называет Достоевский первую книгу «Братьев Карамазовых». Он мог бы назвать ее «естественной и социальной историей», так как она определена и крепостным правом, и законами наследственности.

Достоевский воспроизвел даже структуру семьи Ругон-Маккаров: родоначальник передает своим детям от двух браков порочные, патологические черты, которые дети понимают как родовое проклятие. Это «карамазовский вопрос», биологический и социальный одновременно. Признаки этой семьи те же, что и семьи Ругон-Маккаров: «сладострастники, стяжатели и юродивые». Карамазовский «безудерж желаний» — точный перевод «*débordement des appétits*», — слова, которыми Золя определил изображенную им семью. В каждом из братьев Карамазовых патологическое начало отца проявляется по-разному — так же, как в семье Ругон-Маккаров, отпрыски которой, по словам Золя, «на первый взгляд кажутся глубоко различными, но при анализе оказываются тесно связанными». Достоевский словно идет вслед за Золя, он как будто и не скрывает этого и даже, может быть, иногда намеренно обнажает свои «встречи» с ним.

Это, конечно, влияние. Но оно особого рода. Достоевский воспроизводит положения Золя с тем, чтобы их опровергнуть. Теория среды, наследственности, физиологической предопределенности — все это может объяснить побуждения животного или человека, подобного животному, но мало что значит в жизни высокой души. Ракитин объясняет «карамазовский вопрос» так, словно все Карамазовы — только биологические организмы, лишенные нравст-

венного чувства, то есть на языке Дмитрия Карамазова — подлещы. Но Карамазовы — не подлещы, они философы, отвечает тот, из-за которого возник самый этот вопрос. Золя, его учитель Клод Бернар, которого Дмитрий вспоминает на суде, адвокаты, которые, оправдывая преступников, говорят о «силе обстоятельств», о «среде», заедающей человека, видят в человеке только аппетиты, но не видят нравственной силы, освобождающей его от этих физиологических потребностей. «Братья Карамазовы» должны были утвердить это нравственное начало и натурализму Золя противопоставить Шиллера, выросшего на нравственной философии Канта.

Шиллер фигурирует в романе многообразно. Дмитрий Карамазов весь пропитан им. Он цитирует оду «К радости», он тоже «философ», не имея никаких представлений о философии. С другой стороны, отцеубийство и братоубийство, совершающееся в «Братьях Карамазовых», воспроизводит трагедию «Разбойников», на что недвусмысленно намекает сам Федор Павлович, называя себя «правлящим графом фон Моором» и ошибаясь так же, как он.

Стихия Шиллера противопоставлена натурализму Золя. В этих двух литературных традициях воплощены два типа мировоззрения, два типа души и даже две эпохи. Как возникло это противопоставление, почему Золя и Шиллер оказались представителями двух противоположных философских тенденций, объясняет общая идеологическая обстановка 1860—70-х годов, получившая свое осмысление уже в «Дневнике писателя».

Но почему же все-таки Достоевский заимствовал у Золя и постановку проблемы, и структуру изучаемой им семьи, и ее основной наследственный порок, и различные формы его воплощения в братьях от двух браков? Конечно, Достоевский не был согласен с Золя в разрешении проблемы, в объяснении факта, в понимании человеческой души. И в этом, очевидно, не было никакого «восхищения». Но в самом изображении действительности, в характеристике современного общества, не только французского, но и русского, в определении его основной болезни, «безудержа желаний», Золя оказался чрезвычайно близок Достоевскому, ближе, чем какой-либо другой русский или иностранный автор. Ведь сам Достоевский уже в течение десятилетий, начиная с «Преступления и наказания», писал об этом. Прочтя предисловие к «Ругон-Маккарам», он должен был найти в нем точный диагноз интересовавшей его болезни. Может быть, и позже, в конце 1870-х годов, он был того же мнения о романах Золя, которое высказывал в письме из Эмса. Но что диагноз был правильный, что болезнь связана с пороками среды и наследственности, теперь стало для него совершенно несомненно. Если здесь и не было «восхищения», то было согласие, тотчас же исчезнувшее, когда началось исследование нравственных основ личности. И это влияние, вклю-

чившее в себя значительную долю отвращения, было тем не менее и приятием, и исправлением. и яростной, открытой и сознательной борьбой.

Соответствует ли «золаизм», как он был понят Достоевским, мысли и творчеству Золя? По-видимому, так же мало, как байронизм — мысли и творчеству Байрона. Достоевский видел Золя сквозь споры своей эпохи и, создав свой золаизм, осознал его как опасность, с которой нужно бороться.

11

Мы пришли к заключению, что влияние предполагает переработку воспринимаемого в зависимости от надобностей воспринимающей среды. В каком отношении находится эта переработка к оригиналу? В какой мере она искажает его, исправляет или портит? Это зависит от того, каковы потребности воспринимающего: в каждом данном случае переработка должна оцениваться в связи с ее общественной функцией и с общим направлением эпохи.

Несомненно, что любое восприятие есть акт творчества. Но не нужно забывать, что, как всякое творчество, восприятие есть также акт познания. Это как будто самоочевидная истина, но и самоочевидные истины следует повторять.

Иногда восприятие понимают как перенос неких духовных ценностей из одного сознания в другое при полной пассивности воспринимающего сознания. Это неверно. В других случаях восприятие понимают, как произвол воспринимающего, который видит в произведении искусства только то, что сам в него вложил. Это тоже неверно.

Каждый вдумчивый человек, прочтя произведение литературы, чувствует, что с ним что-то произошло, что он немного изменился, заметил что-то новое в жизни и в самом себе и теперь иначе реагирует на действительность, чем прежде. Может быть, это ощущение иногда бывает микроскопически малым, но оно присутствует всегда и свидетельствует о важном историко-литературном факте.

Познание любого явления действительности определено потребностями данного этапа общественного развития. Но, будучи познано, это явление включается в культурно-исторический процесс, изменяя сумму духовных возможностей человека и характер цивилизации. Совершенно то же относится и к художественному произведению. Будучи познано, то есть воспринято, оно также привносит в сознание, а следовательно, и в общественную практику, нечто новое и также, вместе с сознанием, изменяет характер всей цивилизации.

Познание любого явления исторической действительности, как бы это явление ни было первобытно или реакционно, может играть положительную роль в развитии цивилизации. Изучение

законов капиталистического общества помогает установить новый, более справедливый строй. Изучение первобытных культур и дологического мышления, психологии гориллы и поведения молекулы развивает науку и дает не только духовные, но и материальные результаты.

С другой стороны, возможности человеческих сочувствий неограничены. Плач Андромахи и плач Ярославны, страдания Лейли и Меджуна, дяди Тома в своей хижине и принца Гамлета в своем дворце могли бы, если бы была в этом надобность, показать, что представители высшей цивилизации и более совершенного строя не заключаются в своем совершенстве, как в тюрьме, а живут вместе со всем живым единой жизнью понимания и сочувствия. Значит, познание, восприятие и влияние литературы, созданной на заре цивилизации, может быть столь же полезным, как и литературы самой последней общественной формации. Рассуждая в широком историко-литературном плане, нельзя утверждать, что влияние могут оказывать только более развитые литературы на менее развитые.

История показывает, что возможны любые влияния: античных поэмы и драмы на литературы высокоразвитых обществ, древней восточной музыки на европейскую XIX века, поэмы Эдды на оперы Вагнера, древней японской танки на поэтов XX столетия и т. д. Если бы этого не было, то любая новая форма литературы могла бы заглушить всякое понимание великих классических образцов и свести к нулю их художественное значение.

Вместе с тем эллинизация и романизация древнего афревразийского мира, влияние европейской культуры на отстававшие общества других континентов, советской литературы на литературы капиталистического мира свидетельствуют о закономерности влияния литератур прогрессивных обществ на литературы отходящих общественных формаций, иначе распространение новой цивилизации из революционных центров Европы было бы весьма затруднено.

Если исключить из истории литературы какую-нибудь одну из этих двух форм влияния, то были бы невозможны либо литературная традиция, либо дальнейшее литературное развитие.

Значит, любые литературы могут оказывать влияние на любые другие. В Советском Союзе переводятся африканские сказки, поэмы Эдды, произведения Лопе де Веги, Шекспира и Мориака потому, что они говорят о судьбах души и судьбах общества, и, познанные и усвоенные, могут обогатить наше сознание и сделать доброе дело.

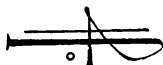
Никто не творит в пустоте. Одиночества в литературном процессе не существует. Самый оригинальный писатель связан бесчисленными нитями со всей современной цивилизацией, наукой, традициями. Если он создает нечто необычайно новое, невиданное, то потому, что живет в данную эпоху и в данной точке земного шара, потому, что стоит на плечах бесконечного ряда своих

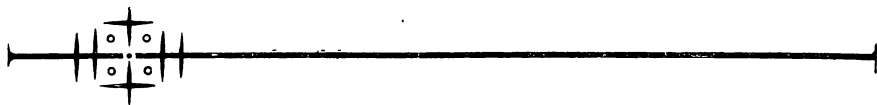
предшественников. Он постоянно связан с живущими на земле идеями, искусством, литературой. Чтобы понять самого гениального, как и самого пошлого, нужно изучить его в контексте связей и влияний. Здесь сравнительная литература вступает в свои права.

Можно было бы сказать что без сравнительного изучения никакая история литературы невозможна. Не учитывая инациональные влияния, нельзя понять до конца ни данного писателя, ни данную литературу. Но, с другой стороны, нельзя изучать инациональные влияния, не пользуясь другими средствами историко-литературного исследования — биографией, текстологией, политической историей, историей общественной мысли, общей культуры данной страны и ее национальных градаций... Всегда будут существовать и приносить свою пользу все разумно использованные формы историко-литературного исследования, которые в наше время все больше тяготеют к синтезу. Если иногда приходится членить литературоведение на отдельные специальности, то только ради практического удобства.

Смысл сравнительного изучения литературы не только теоретический. Чем глубже и полнее мы исследуем связи, соединяющие литературы нашей планеты, тем больше мы помогаем взаимопониманию народов. Мы глубже познаем национальные литературы, но не в их замкнутости, а в их общении со всем миром. В таком «сравнительном» понимании национальная литература — не закрытый дом, живущий только собственными ресурсами и собственными тайнами. Это дом с открытыми дверями, который принимает каждого доброго пришельца и щедро дает все, что имеет, на благо ищущему, не теряя при этом ничего из своего богатства.

Контакты литератур — это связи между народами. Они помогают нам понять нужды народов и пути к будущему. Это одна из ведущих проблем нашей эпохи. В решении этой проблемы играет свою роль и сравнительное изучение литературы.





А. С. БУШМИН

ЛИТЕРАТУРНАЯ ПРЕЕМСТВЕННОСТЬ КАК ПРОБЛЕМА ИССЛЕДОВАНИЯ

Художественное наследие классиков литературы является действенным фактором всего духовного развития общества и развития современной литературы. Знакомство с великим разнообразием произведений, созданных мастерами, вооружает писателя творческим опытом поколений, без чего он не может осуществить свое высокое призвание. Классические образцы учат пониманию общественной роли искусства, обогащают знаниями, развивают мысль и воображение, совершенствуют мастерство, возбуждают творческую энергию для решения новых задач, диктуемых жизнью художникам слова.

Огромной важностью проблемы литературного наследования и объясняется тот факт, что она привлекает к себе большое внимание наших писателей, критиков и литературоведов. Вместе с тем вполне справедливо относят эту проблему к числу самых запутанных в литературоведении. В трактовке вопросов литературной преемственности, в методологии и методике их изучения наблюдаются серьезные недочеты. Поэтому представляется своевременным и уместным напомнить о часто забываемой сложности проблемы и обратить внимание на необходимость пересмотра самих принципов ее исследования. Не претендуя на многостороннее освещение проблемы, предлагаемая вниманию читателя статья касается наиболее очевидных, наименее терпимых методологических и методических недостатков в изучении литературных традиций. Соответственно этому в круг рассматриваемых литературоведческих работ почти или вовсе не вошли исследования, в которых интересующая нас тема получила более или менее удовлетворительное решение. Преобладание в статье критических суждений над позитивными вызвано также состоянием изучения проблемы. В настоящее время пока еще легче сказать, что и как не следует делать, нежели что и как следует делать.

Однако полагаем, не будет бесполезным уже само по себе указание на многократно повторяющиеся ошибки, объективно выражающие тенденцию к возрождению «теории заимствования», приурочиваемой в данном случае к объяснению наследования традиций в пределах национальной литературы. Речь, следовательно, идет хотя и о невольных, но не случайных промахах отдельных исследователей, и вовсе не об оценке того небольшого числа работ, которые приводятся в настоящей статье лишь в качестве примеров, иллюстрирующих названную тенденцию.

Критика вульгарного понимания проблемы литературных влияний, конечно, не нова, она в истории литературоведения не прекращалась, то усиливаясь, то ослабевая. В частности, сейчас наблюдается притупление критического отношения к упрощенной трактовке литературной преемственности. И причина этого, по нашему убеждению, коренится в заметном ослаблении научной разработки вообще вопросов литературоведческой методологии.

1

В работах, посвященных проблеме классических традиций в современной литературе, очень часто проявляется зависимость исследователей от формалистического понимания природы художественного творчества. Об этом свидетельствуют: страсть к выискиванию текстуального сходства с классиками, коллекционирование параллелей, подслушивание созвучий, выслеживание подобий, регистрация похожих образов, ситуаций, слов, поиски готовых моделей для изучаемых произведений, увлечение чисто литературной генеалогией образов и т. д.

Формулы: как и у Пушкина, как и у Гоголя, как и у Некрасова, как и у Толстого, как и у Чехова, как и у Маяковского и т. д., — обильно и удручающе однообразно повторяются во множестве статей и книг, авторы которых поставили себе благородную цель раскрыть идею литературной преемственности.

В результате механического перенесения свойств предшественников на последователей получается нивелирующий ряд: у Некрасова как у Пушкина, у Маяковского как у Некрасова, у Исаковского и Твардовского тоже как у Некрасова и т. д. Творческие индивидуальности унифицируются, выравниваются, сглаживаются. Малые становятся похожими на великих, а все великие — друг на друга. Но, как писал Белинский, «творения каждого великого поэта представляют собою совершенно особенный, оригинальный мир, и между Гомером, Шекспиром, Байроном, Сервантесом, Вальтером Скоттом, Гете и Жорж Сандом общего только то, что все они — великие поэты».¹

Нет в литературоведении занятий более легких и более бесполезных, чем подозрительное выслеживание «похожих» или

¹ В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., Изд. АН СССР, М., т. X, 1956, стр. 28.

будто бы «похожих» мест, подсказанных будто бы классиками. Например: «Слепцов, как и Гоголь, уделял внимание городскому саду»; «У Слепцова петербургский полицейский „вездесущ“, как у Гоголя»; «Так же, как у Гоголя, в „Уличных сценах“ у Слепцова публика на Невском проспекте сменяется в зависимости от часа дня»² — и т. д.

Исследовательские трудности в этих занятиях минимальные. Мысль не испытывает препятствий, сопряженных с проблемой, так как не предполагает их существования. Ведется чисто зрительная работа по выявлению внешних очертаний сходных мест, их подсчету и регистрации, и формулируются выводы ясные и категорические: у Маяковского с Гоголем и Щедриным «сходные, тождественные... образы», Маяковский «несомненно глядел на буржуев-„чистых“ глазами Щедрина», поэт «прямо учится у Щедрина», «подобно Щедрину поэт обнажает пустоту и ничтожность некоторых бюрократических учреждений».³

Здесь, в этих работах, случаи созвучия, сходства, аналогии, имеющие место в произведениях сравниваемых авторов, без надлежащего размышления о причинах наблюдаемых явлений и возможности их независимого происхождения ставятся в генетическую связь и объявляются результатом воздействия старшего на младшего, воздействия же трактуются обычно как прямые и непосредственные, вызванные сознательным, преднамеренным обращением ученика к учителю, литературное произведение превращается в сумму персональных влияний, в пестрый ряд наслоений. Здесь находят мнимое отражение большого писателя в малом и, стремясь на этом шатком основании прославить ученика, проецируют его, невольно превращая в бездумного копииста. Здесь все следы явного подражания, заимствования, цитации воспринимаются как нечто высокое, заслуживающее похвалы и даже восторга.

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

Конечно, всякое бывает на свете. Есть и писатели, которые сочиняют свои книги по книжным источникам, пишут с постоянной оглядкой на модели, пользуются только готовыми, унаследованными формами. К такого рода сочинениям метод выявления заимствований вполне пригоден. Но как произведения их не

² Э. Л. Войтоловская. К вопросу о гоголевских традициях в творчестве В. А. Слепцова. «Уч. зап. Лен. гос. пед. инст. им. А. И. Герцена», Кафедра русск. лит., т. 198, 1959, стр. 135, 139, 140.

³ А. Поликанов. О сатирических традициях Гоголя и Щедрина в творчестве Маяковского. «Уч. зап. Шуйск. гос. пед. инст.», вып. III, 1956, стр. 7, 8, 15, 43 (курсив мой, — А. Б.).

имеют отношения к искусству, так и изучение их не имеет ничего общего с наукой о литературе. И если по тем или иным причинам приходится писать о специалистах литературного монтажа, то писать надо, не впадая в неуместный здесь риторический пафос, писать только как о печальном явлении, дискредитирующем идею преемственности.

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

Погоня за аналогиями, обнаружение совпадений (в большинстве случаев совпадений лишь кажущихся, а если и действительных, то часто имеющих независимое происхождение), открывание литературных источников там, где источником была реальная действительность, и т. д. и т. п. — все это повторяется в длинном ряде статей и книг.

Конечно, отводится место и для оговорок относительно необходимости понимать усвоение традиции как процесс «творческой переработки». Но вслед за благонамеренными пожеланиями продолжается все то же однообразное коллекционирование «текстуальных совпадений».

Сама степень положительной оценки современного писателя в такого рода работах оказывается в прямой зависимости от количества открываемых в его произведениях мест, напоминающих или якобы напоминающих чем-то творения великих предшественников. Указание на сходство с произведениями классиков становится основной и высшей мерой оценки современных художественных произведений. В связи с этим растет количество литературоведческих стилизаций под Пушкина и Лермонтова, Некрасова и Салтыкова-Щедрина, Толстого и Чехова, Горького и Маяковского и т. д. И сам Маяковский, отличавшийся во всем самобытностью и оригинальностью и всегда страстно воевавший с увлечениями «традиционалистов», во многих работах старательно уподобляется Пушкину или Некрасову.

В «Педагогической поэме» А. С. Макаренко, обособляя частности и произвольно анатомируя произведение, ищут (и, конечно, находят!) традиции Лермонтова, Гоголя, Помяловского, Чехова, Горького, Маяковского, Серафимовича, Фадеева и т. д. Поиски продолжают и угрожают оригинальному автору полным лишением прав на творческую самостоятельность.

Одному кажется, что Макаренко, советовавший «учиться у Лермонтова», пишет в лермонтовской манере: «... почти не рассказывает — не описывает настроений и переживаний героев, а передает их в действиях и поступках».⁴ Другому представляется,

⁴ Г. С. Макаренко. Работа А. С. Макаренко над созданием «Педагогической поэмы». В кн.: А. С. Макаренко. Статьи. Воспоминания. Непубликованные произведения. Изд. Львовск. гос. унив., 1949, стр. 133.

что Макаренко, «подобно Чехову», отмечает перемену во внешнем облике персонажей.⁵ При этом и лермонтовская и чеховская манера понимаются весьма произвольно и примитивно. А когда доходят до «гоголевской манеры», то забывая всех прочих предшественников, превращают Макаренко в раба этой манеры, копииста гоголевских положений, ситуаций, сцен, эпизодов, образов. Вот образцы «гоголевских мест» у Макаренко, открываемых в статье, санкционированной авторитетной маркой Ленинградского государственного университета: «Празднование дня „первого снопа“ в колонии им. М. Горького напоминает сцену избрания кошевого («Тарас Бульба» Гоголя)».

«... Там, где речь идет уже о жизни и борьбе организованного коллектива, о красоте человеческого подвига, начинают ощущаться интонации повести „Тарас Бульба“...».

«Следует вспомнить и описание двух гопаков: в „Педагогической поэме“ и в повести Гоголя „Тарас Бульба“. В обеих картинах, полных буйной радости, веселья, авторами передается торжество свободного и счастливого человека».

«Эпизодические персонажи „Поэмы“ какими-то отдельными черточками напоминают гоголевских. „Добрая, разговорчивая и глупая“ экономка *чем-то* похожа и на Пульхерию Ивановну и на Коробочку».

«А Верховыха, провожающая „монологом“ колонистов — „лыцарей“, отобравших у нее самогонный аппарат, при всем отличии от гоголевских персонажей, имеет *что-то* общее с гоголевской Хиврей, также провожающей задорной руганью озорного парубка, которому так приглянулась Параська».

«Даже в одном из центральных героев „Поэмы“ Калине Ивановиче есть *что-то* от гоголевских старичков типа Рудого Панько».⁶

В таком роде построена вся статья, автору которой всегда кажется, что персонажи Макаренко совершают поступки, характеризуют себя, ссорятся, пляшут, произносят смешные речи — *по-гоголевски* и вообще «*чем-то* напоминают» гоголевские образы. Автор статьи не дает и даже не пытается дать себе отчет в том, чем же конкретно напоминает Макаренко Гоголя, какими причинами это вызвано и так ли уж часто напоминает первый второго: он просто регистрирует свои личные ощущения превращая их в аргумент плодотворного воздействия Гоголя на Макаренко.

Зависимость Макаренко от Гоголя усматривается не только в отдельных эпизодах и образах, но и во всем внутреннем облике

⁵ Т. П. Ден. «Педагогическая поэма» А. С. Макаренко. (О некоторых художественных особенностях романа). «Вопросы советской литературы», т. II, Изд. АН СССР, М.—Л., 1953, стр. 335.

⁶ Н. А. Морозова. Из наблюдений над стилем «Педагогической поэмы» (Макаренко и Гоголь). «Уч. зап. Лен. гос. ун-в.», № 230, сер. филол. наук, вып. 32, 1957, стр. 221, 222, 223, 224 (курсив мой, — А. Б.).

писателя. Элементы юмора и сатиры в произведении Макаренко генетически связываются с гоголевскими произведениями. «Таким образом, — заключает автор, — в стиле „Поэмы“ читатель улавливает и гоголевский лиризм, и патетику, и сатиру».⁷ Так выходит, что Макаренко во всем подражал Гоголю: и в частности, и в общем строе своего произведения, и даже в том, в чем живая личность всегда удерживает за собой права на самостоятельность, — в своем эмоциональном настроении. Вопреки желанию автора объективно получилась самая несправедливая и унижительная критика. К счастью, она ввиду своей несостоятельности не может повредить авторитету оригинального писателя и остается лишь одним из примеров вольного фантазирования на тему о традициях.

Иногда в увлечении поисками литературных влияний воздействию традиции приписывают такие свойства писателя, которые ей в сущности неподвластны. Так, например, генезис юмора в творчестве советских писателей нередко объясняют влиянием Гоголя, Щедрина или Чехова. Такое заключение по своей абсурдности равносильно утверждению, что художественный талант можно заимствовать из чужих рук. Художественный юмор — свойство дарования. Возможно стимулирование юмористического таланта соответствующими литературными образцами, возможно заимствование и освоение отдельных комических приемов, но если способность к юмору не заключена в собственном даровании писателя, то никакие литературные прививки не помогут.

И такова уж логика этой дурной «традиции» увлечения формальными аналогиями в поисках классических традиций, что даже содержательные работы нередко бывают испорчены буквализмом. Все той же страстью искать похожие фразы и одинаковые слова. Читаем: «Чеховская концовка в „Дуэли“ — „Стал накрапывать дождь“ — точно воспроизводит фразу Л. Толстого из восьмой главы „Холстомера“... Видимо, отдельные особенности „Холстомера“, в том числе и лаконично-выразительное „Стал накрапывать дождь“, хорошо запомнились и хранились в тайниках творческой памяти писателя. А когда Чехов писал финал „Дуэли“, то близкая ему по лаконизму и художественной функции толстовская фраза всплыла в сходной психологической ситуации как неосознанная реминисценция».⁸

Толстовская ли эта фраза, побудившая автора к столь глубокому размышлению? Есть ли в ней вообще что-либо специфическое для характеристики творческой индивидуальности какого-либо писателя? Утверждаем: ровно ничего. Возьмите совре-

⁷ Там же, стр. 226.

⁸ Л. Громов. Чехов и его великие предшественники. В кн.: Великий художник. Сборник статей. Ростовск. книжн. изд., стр. 82 (курсив мой, — А. Б.).

менные словари литературного языка и там вы найдете примеры употребления данного выражения многими писателями, начиная с Пушкина.⁹ Загляните в словарь 1814 года и опять вы встретите указание на это выражение.¹⁰ Оно общеупотребительно, оно общерусское, так как служит элементарным, естественным определением вполне конкретного явления.

Философия вокруг фразы «стал накрапывать дождь» в работе автора, зарекомендовавшего себя исследованиями о Чехове, показалась нам первоначально забавной шуткой, высказанной для последующего ее разоблачения. Однако автор остается серьезен и в дальнейшем утверждает, что выражение «стоял, как вкопанный» в рассказе Чехова «На пути» является «гоголевским сравнением», заимствованным из рассказа «Ночь перед рождеством», где «как вкопанный, стоял кузнец на одном месте». И, разумеется, усвоенная исследователем логика обязала его признать, что встречающиеся у Чехова слова «скучно и грустно» внушены лермонтовским стихотворением «И скучно, и грустно».¹¹

И, конечно, в исследованиях подобного рода круг совпадений оказывается тем шире, а обнаружение их достигается тем легче, чем элементарнее те частицы формы и содержания, которые извлекаются из сравниваемых произведений. Но это мнимый успех. Он predetermined порочной методикой анализа. Анатомизация целого, дробность деления, доведенная до размеров отдельных фраз и слов, нейтральных по отношению к целому, не приближает, а отдаляет исследователя от понимания подлинных результатов влияния. Методика погружения в микроскопические детали ради поисков желаемого сходства ничего не сулит, кроме обманчивых перспектив. Сложные влияния неуловимы в простейших формах, и чем они сложнее, тем бесплоднее поиски, идущие в этом направлении.

Приходится нередко встречаться и с такими работами, которые грешат уже не буквализмом аналогий, а бездоказательными сближениями писателей на основании весьма общих признаков, не дающих сколько-нибудь определенного представления о соотносительности творческих индивидуальностей. Для иллюстрации этого приема обратимся снова к работам о Чехове, имеющим на этот раз своей задачей изучение его влияния на советских писателей. Вот, например, статья, автор которой усердно возводит к «Степи» Чехова все те произведения советских писателей, заглавия или содержание которых касаются степи, хотя художник, изображающий степь, может стоять дальше от Чехова, нежели художник, описы-

⁹ Толковый словарь русского языка, под ред. Д. Н. Ушакова, т. II, М., 1938, стр. 371; Словарь современного русского литературного языка, т. 7, Изд. АН СССР, М.—Л., 1958, стр. 280—281.

¹⁰ Словарь Академии Российской по азбучному порядку расположенный, часть III, СПб., 1814, стр. 1103.

¹¹ Л. Громов. Чехов и его великие предшественники, стр. 89, 95.

гающий, например, море. Внешнее сходство темы в произведениях двух писателей ничего не говорит в пользу художественной преемственности.

В статье также утверждается, что «Павленко вслед за Чеховым заботится о том, чтобы были переданы особенности индивидуального восприятия ребенка», что «Павленко близок к Чехову и своей любовью к детям», что «по-чеховски тепло, с мягкой улыбкой взрослого человека смотрит Павленко на своих маленьких героев в повести „Степное солнце“, в романе „Счастье“, в последнем рассказе „Дети Кореи“, в статье „Дети и мы“».¹²

Таким образом, любовь к детям, свойственная всем нормальным людям, и элементарная обязанность художника слова, изображающего детей, верно передавать их возрастные особенности объявляются единоличным свойством Чехова и ставится под сомнение способность Павленко самостоятельно, без помощи Чехова, вымыслиться до общечеловеческого чувства любви к детям.

Далее мы узнаем, что Павленко применял «чеховский принцип создания разнообразного эмоционально окрашенного пейзажа», «приводил пейзаж в соответствие с характерами героев, их переживаниями, настроениями, подчинял центральной идее произведения».¹³ Другой автор, в свою очередь, полагает, что чеховская традиция в изображении природы, воспринятая, по его мнению, «большинством советских писателей-рассказчиков», состоит в использовании пейзажа как средства психологической характеристики персонажа.¹⁴ Как видим, под чеховским принципом изображения природы авторы этих статей подразумевают то, что вообще характерно для пейзажа в реалистическом произведении.

Мы вовсе не отрицаем зависимости П. Павленко, или К. Паустовского, или С. Антонова от чеховской традиции (такую зависимость признавали и сами эти писатели), а лишь возражаем против тех приемов, которыми пользуются исследователи. В слишком абстрактно сформулированных «чеховских» принципах (любовь к детям, соответствие пейзажа переживаниям героев и пр.) нет ничего собственно чеховского.

Обращает на себя внимание стремление окружить советского писателя возможно большим числом учителей, найти в изучаемом произведении множество персонально выраженных разрозненных влияний. Эти исследователи, очевидно, полагают, что изучение преемственности завершается составлением списка учителей и

¹² М. А. Семанова. К вопросу о традициях А. П. Чехова в современной прозе. «Вопросы советской литературы», т. III, Изд. АН СССР, М.—Л., 1956, стр. 275, 276.

¹³ Там же, стр. 275.

¹⁴ А. Б. Огнев. О традициях А. П. Чехова в творчестве Сергея Антонова. В кн.: А. П. Чехов. Материалы научной конференции, посвященной 100-летию со дня рождения писателя. Кустанай, 1960, стр. 151.

отведением каждому из них своего особого места в произведении ученика.

Один находит в изучаемом произведении прямые отзвуки наследия Пушкина, другой открывает гоголевские места, третий требует не забыть чеховского взноса, четвертый, припоминая, что автор похвалил Лермонтова, прибавляет к списку дольщиков и его, пятый спешит выкроить участок для Горького, шестой негодует, что в распределении площадей забыли Маяковского, и принимает соответственные меры по расширению списка дольщиков. Желание открыть еще одного учителя, продлить список заимодавцев, расчленить текст произведения на куски, написанные будто бы подобно такому-то и такому-то предшественнику, стремление во что бы то ни стало различить в изучаемом произведении голоса многих и самых разнохарактерных предшественников — все это приводит к тому, что голос самого исследуемого автора исчезает, становится рупором разного рода литературных реминисценций; творческий процесс уподобляется механическому заимствованию из разного рода источников то образа, то выражения, то сравнения, то просто слова, то пейзажа и т. д.

Иронизируя над теми, кто считает чрезвычайно важным и возможным установить с полной несомненностью источники, которыми мог пользоваться писатель, Гете высказал следующее остроумное суждение: «Это смешно! С таким же основанием можно было бы расспрашивать хорошо упитанного человека о тех быках, овцах и свиньях, которых он съел и которые сделали его сильным».¹⁵

Невольно создается впечатление, что некоторые авторы видят идеал исследования в том, чтобы к каждой строке, написанной нашими литературными современниками, найти первоисточник в произведениях великих предшественников. Список учителей растет, на плечи учеников взваливается все более тяжелый груз традиций, и нередко преемники оказываются печальными жертвами непосильной тяжести; исследователи же в своем слепом увлечении не замечают этого и продолжают восхищаться выносливостью избранных ими объектов.

И хотя это усердие литературоведов вдохновляется благородным субъективным побуждением возвысить преемников до уровня предшественников, оно неизбежно приводит к противоположному результату: внушает представление о том, что наследники живут только за счет завещанных отцами капиталов.

Разумеется, думающий читатель, знающий и любящий советскую литературу, не поддастся этим внушениям и найдет бессмысленным толкование сатиры Маяковского как переложения сатир Гоголя, Некрасова, Салтыкова-Щедрина; «Педагогической поэмы» Макаренки — как книги, подсказанной чтением произведений Лер-

¹⁵ И. П. Э к к е р м а н. Разговоры с Гете. Изд. «Academia», М.—Л., 1934, стр. 408.

монтова, Гоголя, Чехова. «Тихий Дон» Шолохова он будет по-прежнему воспринимать как замечательное произведение нашей эпохи, пройдя мимо статей, уподобляющих шолоховскую эпопею своду реминисценций из «Тараса Бульбы» Гоголя, «Войны и мира» Толстого, «Матери» Горького, «Чапаева» Фурманова, «Железного потока» Серафимовича¹⁶ и т. д.

Сами попытки уловить преемственность традиций по признакам сходства обличают их авторов в упрощенном понимании сущности традиции. Последняя представляется им в виде простой суммы разрозненных индивидуальных традиций — пушкинской, гоголевской, толстовской, чеховской, горьковской и т. д., в виде некоего склада литературного инвентаря, из которого вещи, обозначенные клеймом мастера, выдаются на прокат по требованию пишущих. В действительности же, конечно, образование традиции, ее жизнь — это сложный процесс. Художественные традиции, берущие начало в творчестве отдельных писателей, находятся в постоянном взаимодействии, скрещивании, в процессе обновления и обогащения. Более поздняя традиция включается в более раннюю, преобразуя ее; одновременные элементы традиции взаимопроникают и видоизменяют друг друга в дальнейшем творческом процессе. В результате этого индивидуальные вклады в художественный метод познания действительности опосредствуются в сложном синтезе, образуют единую коллективную традицию, расчленение которой остается всегда более или менее условным и которая приобретает как бы анонимный характер. Читая произведения более ранних писателей, мы неизбежно воспринимаем их через призму впечатлений, полученных от чтения более поздних авторов. Чем продолжительнее время, отделяющее нас от предшественника, тем труднее обозначить, формулировать, выделить в чистом виде его индивидуальную традицию.

Эта синтезирующая работа времени часто забывается, и следствием этого забвения является увлечение *персонификацией* традиций, приписывание одному предшественнику того, что не составляло его исключительной принадлежности, а было общим достоянием многих литературных деятелей.

Так, например, если заходит речь о традиции в области психологического анализа, то независимо от конкретных форм его проявления у последователя (а эти формы весьма разнообразны) почти непременно избирается в литературные родоначальники мастер изображения «диалектики души» Лев Толстой. Как будто другие классики русского реализма, каждый из которых обладал высокой психологической культурой и оригинальным методом проникновения в человеческую психику, ничего существенного не оставили в этой области своим литературным наследникам.

¹⁶ В. Г. Васильев. Художественный метод М. Шолохова в «Тихом Доне». «Уч. зап. Магнитогорск. гос. пед. инст.», вып. VII, 1958, стр. 3—30.

Художественный психологизм Толстого хорош не в абсолютном и универсальном значении, а только в связи с теми задачами, которые преследовал писатель, и теми человеческими характерами, которые его преимущественно интересовали. Предполагать, что толстовский психологический метод затмил или отменил методы других классиков, — значит упрощать и унифицировать сложную проблему художественного постижения человеческой психики.

С такой же непродуманной торопливостью лаконизм в обрисовке типов возводится почти обязательно к Чехову, хотя лаконизм письма был характерен не только для него, но, например, в едва ли меньшей степени и для Лермонтова и Тургенева и был вообще одной из примечательных черт русского реализма.

Когда речь заходит о сатирической традиции в творчестве Демьяна Бедного или Маяковского, то присущие вообще сатирической поэтике приемы иронии, комизма, аллегии, фантастики, гиперболы, гротеска, зоологических уподоблений возводятся как к первоисточнику к сатире Гоголя, Салтыкова-Щедрина или Некрасова.¹⁷ Поскольку гоголевский, щедринский, некрасовский акценты в данном случае не уточняются, то и генеалогия приемов, прикрепление их к тому или иному предшественнику остаются неубедительными. Вернее сказать, начало этих приемов следует видеть прежде всего в специфике сатиры вообще и в коллективной художественной сатирической традиции.

Относят, например, к определенному предшественнику зооморфические формы в сатире, тогда как это стало общим достоянием жанра, утратившим своего автора.

В «Диалектике природы» Ф. Энгельс говорит: «Дарвин не подозревал, какую горькую сатиру он написал на людей, и в особенности на своих земляков, когда он доказал, что свободная конкуренция, борьба за существование, прославляемая экономистами как величайшее историческое достижение, является нормальным состоянием *мира животных*».¹⁸ Общественный строй, основанный на принципах индивидуализма и эксплуатации и раздираемый антагонистическими противоречиями, всегда давал сатирикам достаточный повод для изобличающих сопоставлений людей с животными. Закон борьбы за существование, господствующий в зоологическом мире, выступал в данном случае в качестве ядовитой пародии на социальные отношения и моральные принципы, прославляемые идеологами эксплуататорских классов. Естественно поэтому, что одним из самых древних и неумирающих приемов сатирической типизации является комическое уподобление людей животным, использование зоологических образов для осмеяния со-

¹⁷ Б. С. Бесчеревных. Сатирические традиции М. Е. Салтыкова-Щедрина в басенном творчестве Демьяна Бедного. «Уч. зап. Адыгейск. гос. пед. инст.», т. 1, Майкоп, 1957; А. Поликанов. О сатирических традициях Гоголя и Щедрина в творчестве Маяковского.

¹⁸ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 20, стр. 359.

циальных пороков. Зоологизм — это как бы один из знаков сатирической азбуки, которой пользуются сатирики и баснописцы всех времен и народов. От древнего баснописца Эзопа и до сатириков наших дней прием зоологических уподоблений сохраняет свою силу, остается одним из наиболее действенных орудий обличения. Он нашел свое широкое применение в народных сатирических сказках, в баснях, в сатирических произведениях Свифта, Гоголя, Салтыкова-Щедрина. Гейне, Беранже, Лабулэ, Некрасова и др.

Общеупотребительность этого приема в сатире не может быть объяснена только тем, что в неблагоприятных политических условиях он служит «эзоповским» прикрытием социальных обличений. При исчезновении этих условий прием продолжает существовать: Демьян Бедный писал, а Сергей Михалков продолжает писать басни, «герои» которых нам знакомы еще по Крылову. И дело тут не просто в устойчивости художественной традиции. Традиция отмирает, если в ней нет больше надобности. Сохранение традиции, когда она признается соответствующей новым задачам искусства, можно объяснить только тем, что для этого есть объективные основания. Точно так же и в повторяемости, преемственности зоологических уподоблений в сатире должно видеть не простое следование некогда установившейся традиции, не проявление «заимствования» или «влияния», а постоянно заново возникающее явление при известной опоре на традицию. Художники воспринимают из опыта предшественников прежде всего то, что соответствует эстетическим задачам нового времени.

Общей почвой, на которой возникают зоологические уподобления, служит главная цель сатиры — показать отрицаемые типы в низком и смешном виде. Сравнение их с животными — один из наиболее остроумных приемов в достижении этой цели.

Что касается наделения сатирических персонажей значимыми именами и кличками, то и этот прием изначально принадлежит сатирикам вообще и никому в частности. Все они обычно прибегают к нему, как бы следуя народной поговорке: «по шерсти и кличка». В русской литературе, вслед за Фонвизиным, Грибоедовым, Гоголем, постоянно пользовался этим приемом сатирической типизации Салтыков-Щедрин, а затем и другие сатирики вплоть до наших дней. И, конечно, попытки некоторых литературоведов объяснить, например, наименования действующих лиц комедий Маяковского влиянием, идущим от поэмы Некрасова «Современники»,¹⁹ не заключают в себе никакого существенного смысла.

Сравнительное изучение литератур разных народов и разных эпох, творчества отдельных писателей и литературных произве-

¹⁹ См.: В. Ларцев, Р. Шагинян. К вопросу о влиянии традиций Некрасова на творчество Маяковского. «Звезда Востока», Ташкент, 1953, № 7, стр. 106.

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

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

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

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

«3. Сравнение, *усганавливающее* международные *культурные взаимодействия*, „влияния“ или „заимствования“, обусловленные исторической близостью данных народов и предпосылками их общественного развития».²⁰

Естественно, что в зависимости от конкретного предмета и задач сравнительного изучения изменяются и его методы. А между тем, как уже отмечалось выше, в современных литературоведческих исследованиях нередко приходится наблюдать смешение аспектов и задач сравнительного изучения, забвение различий между типологической общностью и генетическим родством, одностороннее увлечение поисками литературных «влияний», простых заимствований, готовых художественных «моделей» для генеалогии произведения того или иного писателя. Открываемые в произведениях сравниваемых писателей, иногда разделенных целыми эпохами, соотношения, параллели, созвучные мотивы поспешно интерпретируются как проявление прямой зависимости более позднего от более раннего.

При этом поиски преемственности традиций в большинстве исследований замыкаются пределами жанра. В прозаике ищут

²⁰ В. М. Жирмунский. Эпическое творчество славянских народов и проблемы сравнительного изучения эпоса. В кн.: Исследования по славянскому литературоведению и фольклористике. Изд. АН СССР, М., 1960, стр. 253.

прозаиков, в поэте — поэтов, в драматурге — драматургов, в романисте — романистов, в новеллисте — новеллистов, в сатирике — сатириков. Соответственно такому пониманию предполагается, что в «Хождении по мукам» А. Толстого или «Тихом Доне» Шолохова следует искать прежде всего отзвуки «Капитанской дочки» Пушкина, «Тараса Бульбы» Гоголя, «Войны и мира» Толстого. Если же объектом сравнительного изучения являются поэмы Твардовского, то опять-таки дело начинается с выбора соответственной жанровой «модели» в творчестве поэтов-предшественников.

Несомненно, что преемственность между писателями, работающими в одном и том же или в родственных жанрах, нагляднее проявляется и удобнее для научных наблюдений. Но несомненно также, что движение традиции по линии жанра есть лишь одно из проявлений преемственности. Значительно больший интерес и, конечно, большие трудности в изучении преемственности представляют ее, так сказать, «перекрестные формы»: воздействия прозаика на поэта или поэта на прозаика, романиста на рассказчика или драматурга, рассказчика или драматурга на романиста и т. д. Едва ли будет ошибкой считать, что, например, поэт Пушкин оказал на прозаика Гоголя большее влияние, чем на поэта Некрасова, а Некрасов в свою очередь испытал со стороны Гоголя более сильное воздействие, даже в области художественной формы, нежели со стороны предшествующих или современных ему поэтов.

«На меня, — говорил Шолохов, — влияют все хорошие писатели. Каждый по-своему. Вот, например, Чехов. Казалось бы, что общего между мной и Чеховым? Однако и Чехов влияет...»²¹ И только вследствие жанрового понимания преемственности Чехов, не писавший романов и эпопей, остается в тени при изучении художественных предшественников Шолохова. Можно было бы привести множество подобных примеров, свидетельствующих о недостатках применения сравнительного метода в изучении советской литературы.

2

Если в изучении классической традиции наблюдается тенденция окружать советского писателя толпой «учителей», отводя каждому из них свою долю в произведении ученика, то творческое взаимодействие литературных современников трактуется обычно в плане односторонних воздействий, идущих со стороны Горького и Маяковского. В прямую зависимость от первого ставят прозаиков, от второго — поэтов.

В литературе социалистического реализма произведения М. Горького — образец воплощения той подлинной преемственности лучших художественных традиций прошлого, которая, обо-

²¹ «Литературная газета», 1941, 16 марта.

гащая художника опытом многих предшественников и современников, оставляет его творцом-новатором, свободным хозяином литературных замыслов, внушаемых переживаемой эпохой.

М. Горький оказывал при жизни и продолжает своими произведениями оказывать огромное и разностороннее влияние на современных писателей. Естественно поэтому, что выяснение роли Горького в развитии нашей литературы является одной из самых важных проблем советского литературоведения, и хорошо, что этой проблеме уделяется большое внимание, что специально ей посвящено немало работ и что ее не минуют все те, кто изучает историю советской литературы в целом или же творчество ее отдельных представителей. Но методология исследования данной проблемы страдает серьезными изъянами.

Исследователи сплошь и рядом лишают младших современников Горького малейшей самостоятельности. Напишут ли они о молодом революционере, сейчас же будет заявлено о влиянии на этот образ образа Павла Власова; покажут ли они мать революционера, сейчас же она окажется в писаниях интерпретаторов вариацией Ниловны; зайдет ли речь об автобиографических произведениях — и в них ищут отражение автобиографической трилогии Горького, и т. д. Все писатели, обращающиеся к фольклору, поступают так будто бы только под воздействием призыва Горького учиться на традициях устно-поэтического творчества народа.

Ищут горьковские «похожие» образы, темы, выражения — и, конечно, находят! Кропотливо подмечают, регистрируют элементарные сходства (чаще всего воображаемые) — и этим удовлетворяются. При этом забывается, что если очень похоже — значит плохо. Между тем сам Горький о своих литературных современниках был иного мнения. Он видел в них много сильных, вполне самостоятельных, оригинальных дарований. Он учился не только у великих предшественников, но и у своих младших современников. Он говорил: учусь «даже у литераторов моложе меня лет на тридцать пять, у тех, которые только что начали работать, чьи дарования еще не в ладах с умением, но голоса звучат по-новому сильно и свежо».²²

Может быть, ни в какой другой сфере духовной деятельности общества не бывает так велика роль выдающейся личности, как в сфере искусства. И чем крупнее художник слова, тем значительнее его воздействие на других писателей. Но это воздействие не одностороннее. Гении сами вырастают на широком основании жизни, сами испытывают идущее «снизу» влияние массовых общественных сил, в том числе и литературных. И нельзя представлять дело так, что движение опыта, «традиции» идет только в одном направлении, только от великих к малым, ниспадает

²² М. Горький, Собр. соч. в тридцати томах, Гослитиздат, М., т. 24, 1953, стр. 264.

с горных высот. Массовое литературное движение всегда является необходимой исторической предпосылкой для рождения гениальных писателей. Это нередко забывается, когда речь идет о Горьком. Вместо того чтобы показать гения социалистического реализма как вершину, опирающуюся на широкое основание, как деятеля, окруженного многочисленным племенем писателей, рожденных, как и он, социалистической революцией, нередко показывают его уединенным утесом. Для того чтобы не впасть в этот своеобразный «культ личности», следует искать не только созвучие советских писателей с Горьким, но и созвучие Горького с писателями его времени, раскрывать не только то, что он дал другим, но и что сам как художник получил от других.

В свое время Н. К. Пиксанов справедливо предостерегал: «Не надо гиперболизировать значение Горького. Не надо монополизировать исключительно за ним роль воспитателя национальных литератур».²³ Это предостерегающее слово и поныне актуально.

В статье «Горьковские традиции. (К постановке вопроса)» К. Зелинский предпринял вполне своевременную и во многом ценную попытку критически пересмотреть упрощенный подход к изучению горьковских традиций в литературе народов СССР и внести ясность в методологию этого вопроса. Автор возражает против сведения использования горьковского опыта «к простому перениманию горьковских идей и даже образов, сюжетов и положений»,²⁴ против некритического отношения к декларативным высказываниям отдельных писателей братских народов о значении М. Горького для их творчества, призывает не забывать о национальных истоках и национальных традициях творчества того или другого писателя, о примате действительности над литературными влияниями и т. д. Однако когда К. Зелинский переходит от своих верных программных положений к их практическому применению в анализе творчества писателей, он порой сам становится на отвергаемый им же самим путь — путь поисков элементарных фактических подобий или же констатации слишком отвлеченных созвучий, утверждаемое восхождение которых к Горькому не может быть доказано. Приведем некоторые примеры.

Пример первый: сопоставление «Абая» М. Ауэзова и повестей «Детство» и «В людях» М. Горького.

«Подобно тому как Алеша Пешков в семье своего жестокого деда старика Каширина инстинктивно тянулся к бабушке, которая знала столько народных пословиц и песен и была каким-то живым воплощением и женского добра и народной мудрости, так и мальчик Абай инстинктивно тянется к бабушке Зере и

²³ Н. К. Пиксанов. Горький и национальные литературы. Гослитиздат, М., 1946, стр. 88.

²⁴ К. Зелинский. Литературы народов СССР. Статьи. Гослитиздат, М., 1957, стр. 155 (далее ссылки приводятся в тексте).

своей матери Улжан в полигамной семье своего сурового и жестокого отца Кунанбая. . .

«Подобно тому как бабушка в „Детстве“ Горького является носителем народной мудрости, человеколюбия, любви к миру и красоте природы, такой же „большой матерью“, чья жизнь незримо слита с жизнью народа и самой природы, представляется бабушка Зере в романе казахского писателя.

«Подобно тому как в „Детстве“ первые впечатления красоты природы в поездке по Волге сменяются неожиданно мрачными впечатлениями, ставящими в тупик Алешу Пешкова (смерть отца, гроб брата на пароходе), так же сменяются впечатления и у юноши Абая. Сначала картины необозримой степи, приближение к родному аулу, ожидание встречи с близкими, и вдруг история с бедняком Кодаром, зверство отца. Подобно тому как дед Каширин, деспот и самодур, выгоняет Алешу из дому и пускает „в люди“, так и Абай живет в ауле бабушки и матери, каждый день ожидая грозы со стороны такого же деспота и самодура отца, хранителя патриархально-родовых устоев. Можно найти созвучия даже в пробуждении романтической влюбленности обоих юношей. У Алеши — к „фарфоровой закройщице“ Людмиле, у Абая — к Тогжан» (стр. 212, 213—214).

Прерываем выписку, чтобы сказать, что и взаимная привязанность внука и бабушки, и бабушкины сказки, и жестокие отцы или деды, и смена детских впечатлений, и романтическая влюбленность юношей, т. е. абсолютно все содержание наблюденных Зелинским «подобий» не несет в себе ничего специфически ауэзовского или горьковского, все это обыкновенные явления жизни. И если все же Ауэзов для воспроизведения именно этих фактов действительности пользовался горьковскими персонажами, то К. Зелинскому, для того чтобы оставаться последовательным, нужно было бы признать Ауэзова подражателем и не делать такого вывода: «В романе М. Ауэзова нельзя назвать ни одного положения, ни одной сцены, которая была бы непосредственно заимствована или перенесена из произведения Горького» (стр. 214).

Мы убеждены, что этот вывод верен, а список «подобий», будто бы восходящих к Горькому, является искусственным построением.

Пример второй: сопоставление «Воспоминаний» С. Айни с «Детством» и «В людях» М. Горького.

Мальчик Садриддин «сродни Алеше Пешкову из „Детства“. И тетушка Тутта, которая рассказывает Садриддину сказки и песни, также неуловимо напоминает нам бабушку из „Детства“... На множество фигур, с которыми сталкивается мальчик Садриддин, он смотрит тем же критическим взором, каким герой „Детства“ глядел вокруг себя. . . Садриддин, так же как и Алеша, полон любви к книгам, к поэзии, к песне» (стр. 222—223).

Разумеется, не составляет большого труда находить элементарные аналогии в людях одного возраста, а в их семейно-бытовых отношениях всегда можно открыть что-либо общее, что-то «неуловимо напоминающее», если речь идет о детях, родителях, бабушках и дедушках. Но разумеется также, что все это не имеет отношения к проблеме литературной преемственности.

В исследовании К. Зелинского читатель найдет немало примеров, раскрывающих творческую трансформацию горьковского элемента в произведениях тех или иных писателей народов СССР. Но тем рельефнее на этом фоне выступают частично нами приведенные случаи поисков внешних «подобий», компрометирующих отправные, программные тезисы исследователя.

При изучении историко-литературной преемственности важно найти не просто отдельные элементы сходства, а то, что в какой-либо мере характеризует общность творческих замыслов, единство или близость идейно-эстетических принципов. Только разобравшись в идейном содержании сравниваемых произведений, изучив их связи с жизнью, мы можем открыть подлинно творческое, а не формальное усвоение художественной традиции.

В исследовании проблемы литературной преемственности основная трудность заключается именно в том, чтобы найти у сравниваемых писателей, иногда во многом очень различных, родственные объекты или аспекты изображения, сходные моменты эстетического отношения к действительности. Метод сравнительного изучения писателей на основе внешнего сходства в слоге, в образах, в композиции сводит сложную проблему творческого взаимоотношения писателей к подражанию и не дает возможности провести грань между эпигонством и подлинно творческой учебой.

3

Текстуальные аналогии, образные подобиya, психологические созвучия в художественных произведениях — понятия весьма субъективные, шаткие, открывающие неограниченный простор для фантазии и потому в научном отношении ненадежные.

При богатой эрудиции и развитых ассоциативных способностях можно, например, тянуть преемственные нити от Сервантеса к Твардовскому и усматривать в образе Моргунка из «Страны Муравии» воссоединение черт Дон Кихота и Санчо Пансы.²⁵

Внешних, приблизительных, кажущихся аналогий, понимаемых то слишком абстрактно, расплывчато, то, напротив, буквалистски элементарно, можно найти в любых сопоставленных произведениях, взятых без выбора, сколько угодно. Все зависит от жела-

²⁵ Я. Эльсберг. Классическое наследие и художественное новаторство литературы социалистического реализма. Гослитиздат, М., 1959, стр. 23—24.

ния искать «аналогии». При этом условия шолоховские героини Аксинья, Дуняшка, Ильинична окажутся похожими на толстовских героинь — Анну Каренину, Наташу Ростову, графиню Ростову;²⁶ эпизод казни Подтелкова из «Тихого Дона» может напоминать казнь Тараса Бульбы из произведения Гоголя и суд над Павлом Власовым из «Матери» Горького;²⁷ М. Исаковский — Пушкина, Некрасова и Маяковского, взятых вместе.²⁸

Очевидно, что нет в литературоведении занятий легче и бессмысленнее, чем это отыскивание в сравниваемых произведениях слишком общих или, напротив, слишком элементарных сходств. Но если даже удается обнаружить не кажущееся только, а более близкое, убедительное сходство, то все же констатация его еще вовсе не доказывает факта генетической зависимости более позднего литературного явления от более раннего. Обнаружением сходства (действительного, а не мнимого) не заканчивается, а лишь начинается сложная аналитическая работа, которая может опровергнуть или подтвердить первоначальные предположения о литературном происхождении сходства.

Чем вызвано сходство? Не объясняется ли оно общностью предмета изображения или идейно-творческих задач сравниваемых писателей, каждый из которых творил вполне самостоятельно, независимо друг от друга? Таков первый и основной вопрос, выяснение которого может сделать все остальные вопросы о природе аналогий излишними или, напротив, необходимыми в плане изучения литературной преемственности.

Даже представители старого академического литературоведения, преувеличивавшие роль заимствований и влияний, проявляли больше, чем многие современные литературоведы, благоразумия, осторожности, критичности в объяснении генезиса частных литературных аналогий, не спешили возводить их к литературным источникам. Уместно напомнить следующие слова, сказанные более 100 лет тому назад: «Чем проще и естественнее мысль или форма, тем труднее доказать, что она занята, тем легче предполагать, что она порождена естественною потребностью».²⁹

Очень часто то, что пытаются объяснить исключительно или преимущественно литературной традицией, находит свое действительное объяснение на почве непосредственной жизни. История литературы знает немало независимых совпадений. В одном из

²⁶ И. Лежнев. Михаил Шолохов. Изд. «Сов. писатель», М., 1948, стр. 420—426.

²⁷ В. Г. Васильев. Художественный метод М. Шолохова в «Тихом Доне», стр. 4, 8.

²⁸ В. В. Бузник. Раннее творчество М. Исаковского и традиции русской классической поэзии. «Вопросы советской литературы», т. III, Изд. АН СССР, М.—Л., 1956, стр. 288—334.

²⁹ Акад. И. И. Срезневский. Памятники X века до Владимира святого. В кн.: Исторические чтения о языке и словесности в заседаниях II отделения Академии наук 1854 и 1855 гг. СПб., 1855, стр. 13.

своих писем Флобер сообщал о поразившем его сходстве некоторых сцен в «Мадам Бовари» и в тех произведениях Бальзака, с которыми впервые он познакомился позднее. В «Деревенском лекаре» Бальзака он открыл такую же сцену, что и в своем романе: посещение кормилицы. «Те же детали, те же эффекты, тот же замысел; можно было бы подумать, — говорит Флобер, — что я у него списал. . . „Луи Ламбер“, как и „Бовари“, начинается с поступления в коллеж, есть даже одинаковые выражения».³⁰ Причина такого рода совпадений заключается в сходстве изображаемых явлений жизни. «Наверное, — писал Флобер, — моя бедная Бовари в это самое мгновение страдает и плачет в двадцати французских селениях одновременно».³¹

Прочитав «Легенду веков» Гюго, Флобер писал: «Я нашел три великолепных детали, отнюдь не исторических, которые имеются в „Саламбо“. Придется их убрать, иначе начнут кричать о плагиате. Ведь бедняки всегда воруют!».³²

В 1936 году профессор Софийского государственного университета П. М. Бицилли опубликовал статью «Заметки о Толстом. Бунин и Толстой», в которой указал на ряд совпадений между «Дьяволом» Толстого и «Митиной любовью» Бунина. Последний отвечал автору статьи: «Дорогой Петр Михайлович, а я „Дьявола“ как раз и не читал никогда — это очень странно для такого поклонника Толстого, как я, но именно так. . . Так что те строки из „Дьявола“, что действительно так похожи на строки о свидании Мити с Аленкой в „Митиной любви“, я впервые в жизни прочел только в *Вашей статье*. Как же объяснить это удивительное сходство? Очень просто, конечно: вся деревенская, усадебная жизнь наших мест (а мы ведь совсем земляки с Толстым), нашего среднепомещичьего быта, наших „господ“ и их „дворов“ была необыкновенно похожа, и мы с Толстым (т. е. я и Т.) взяли в данном случае нечто вполне „классическое“ в смысле сводничества и любовного свидания».³³

Принцип многократности так же приложим к явлениям литературы, как и непосредственно к явлениям реальной действительности. Многократность, известная повторяемость литературных типов, ситуаций, форм может быть не только следствием литературных влияний, но — и это чаще — отражением многократности, т. е. повторяемости явлений изображаемой жизни.

Конечно, в объективной действительности все развивается и изменяется, не бывает абсолютно сходных, тождественных явлений в одно и то же время, тем более относительно сходство явле-

³⁰ Г. Флобер, Собр. соч. в пяти томах, Изд. «Правда», М., т. 5, 1956, стр. 86.

³¹ Там же, стр. 116.

³² Там же, стр. 194—195.

³³ Письмо И. А. Бунина цитируется по работе А. Мещерского «Неизвестные письма И. Бунина» («Русская литература», 1961, № 4, стр. 153)

ний разновременных. Но ведь и те литературные аналогии, о которых идет речь, не абсолютны, они также относительны, как и в самой жизни, и очень часто порождаются жизнью. Забвение того важнейшего положения материалистической эстетики, что подлинное искусство есть прежде всего отражение и выражение жизни, приводит к подмене реальноисторического генезиса произведения чисто литературным. Вмешательство живых сил является решающим фактором в творческом процессе. Поэтому исследователь прежде всего должен установить, что могла дать жизнь непосредственно, а затем, — что пришло от литературной традиции. Конечно, в творческом акте эти две силы действуют синтетически, слитно, но исследователь не должен забывать о ведущей силе единого процесса.

Раскрытие картин непосредственной жизни, отразившейся в художественном произведении, является первой и важнейшей задачей литературоведения. Все другие задачи, в том числе и изучение роли и значения художественных традиций, имеют подчиненный характер, и плодотворное их решение возможно только в связи с пониманием искусства как эстетической формы освоения действительности.

Творческий метод того или иного писателя в целом и отдельные элементы его литературно-художественной системы могут быть и должны быть объяснены прежде всего как закономерное следствие особенностей объекта изображения и творческой индивидуальности писателя. Только исходя из этого, только выявив внутренний генезис и идейно-эстетическую мотивировку образной системы, и можно объяснить, почему в арсенал писателя вошли те или другие элементы литературно-художественной традиции. Вообще можно утверждать, что специальное одностороннее изучение произведения с целью выявления в нем традиционного элемента, не связанное с общим толкованием произведения, редко достигает цели и может быть отнесено к разновидностям формалистического метода в литературоведении.

Если все же аналогии склоняют исследователя к признанию факта литературного влияния, то на очередь приходят новые вопросы. Влиял ли источник прямо, непосредственно или же он опосредствованно, через литературных передатчиков? Означал ли сам писатель испытываемое им влияние? Если да, то что побудило его обратиться к литературному образцу? И почему именно к этому, а не другому образцу? И т. д. Это только часть тех вопросов, которые возникают перед исследователем, задавшимся целью установить факты литературных влияний на основании выявленного сходства.

Речь идет вовсе не о том, чтобы игнорировать аналогии, параллели, сходства в сопоставляемых произведениях. Если аналогии устанавливаются правильно, они являются составной частью анализа и предпосылкой для выявления более существенных со-

отношений. Необходимо лишь соблюдать точность и конкретность в поисках параллелей и не прибегать к поспешным домыслам и выводам.

Очень часто берут или слишком общее или крайне элементарное и возводят к определенному персональному источнику. Но если заняться генеалогией этих слишком общих или слишком элементарных понятий, то можно с одинаковым успехом открыть десятки самых разнообразных источников, в равной мере удовлетворяющих требованию быть оригиналом искомых мест. Их допустимое восхождение ко многим источникам свидетельствует как раз о том, что наблюдаемое сходство не было результатом сознательного, преднамеренного следования кому-либо, а или пришло независимо от воли автора из общей, коллективной традиции, или же возникло у данного автора вполне самостоятельно, совпав по стечению обстоятельств с тем, что было у других.

Вхождение традиции старших в творчество младших представляет собою сложный процесс. Элементы сознательно или невольно воспринимаемой литературной традиции вступают в сознании художника во взаимодействие с впечатлениями его жизненного опыта, дополняются работой творческого воображения, подвергаются глубокой трансформации, входят в неповторимые соотношения и поэтические ассоциации, одним словом, говоря фигурально, становятся неуловимой составной частью того химического раствора, из которого кристаллизуется новое произведение.

Взаимодействие унаследованного и личного оказывается настолько сложным и взаимопроникающим, что ответить на вопрос: что принадлежит традиции и что автору? — всегда бывает трудно и тем труднее, чем крупнее художник, чем мощнее его творческая сила. И не потому, что здесь нет традиции или ее роль была незначительна, а потому, что она *освоена* глубоко творчески, перестала быть *только традицией*, сделавшись органическим элементом духовного развития общества данного времени. Недаром же писатели, завоевавшие право называться великими, отличались и широтой восприятия предшествующего им культурного наследия, «традиции», и высокой оригинальностью своих произведений.

И только тот, кто мыслит себе традицию и новаторство как два зримых и резко различимых аспекта художника, только тот дает себя увлечь поисками аналогий, обозначенных или скрытых заимствований, цитат, реминисценций, т. е. всего того, что лежит на поверхности произведения в виде механических образований, неосвоенных приобретений.

Преимственность традиций, связь соседствующих или разобщенных периодов в развитии литературы, влияние одного этапа развития на другой, воздействие, идущее от писателя к писателю, от произведения к произведению, — все это не может быть измерено, схвачено во всей полноте, если основанием для вывода служат более или менее очевидные признаки сходства — тематиче-

ские, сюжетные, жанровые, стилистические и т. д. И как бы ни был тщателен учет конкретных фактов связей и влияний, они никогда не дадут исчерпывающей картины роли прежних традиций в литературе более позднего и более высокого этапа развития. Традиции предыдущего этапа, растворяясь в новом, до утраты своих конкретных очертаний, исчезают как вещественный факт, продолжая действовать как фактор. Это подобно впадению реки в море: первая исчезает во втором. Можно наблюдать, сколько воды и какого состава принесла река в устье и тем самым определить значение данной реки для жизни моря, это можно и этого достаточно. Но было бы напрасной претензией искать очертания реки в бассейне моря.

В суждениях о творческой преемственности литературных традиций ничто так ни обманчиво, как внешнее сходство с кем-либо или с чем-либо, подкупающее своей очевидностью. Если это и традиция, то — низшего рода. Это то, что, по определению М. Горького, «входит в Ваше „я“ углом»³⁴ и от чего должно воздерживаться. Подлинная, высшая преемственность, традиция, творчески освоенная, — всегда в глубине в растворенном или, пользуясь философским термином, в снятом состоянии.

В искусстве важно, жизненно только органическое усвоение художественной традиции, усвоение, вызванное внутренней потребностью выразить свое. В процесс внутреннего стилового и сюжетного вызревания произведения включаются внешние влияния, идущие от литературной традиции, они впадают в течение собственной творческой фантазии писателя и видоизменяются до утраты всяких следов стороннего источника.

Ассоциации литературного ряда оправдывают себя только тогда, когда они естественно возникают по ходу изображения, по свободному художественному велению, когда они диктуются требованиями предмета и задачами изображения.

«Учитесь у всех, никому не подражая»,³⁵ не повторяйте других — такова одна из основных заповедей, оставленных нам великими художниками, многократно ими высказанная и утвержденная их творческим опытом. Изучение опыта мастеров позволяет художнику найти свои, новые формы, наиболее полно отвечающие волнующим его идеям и темам. Новые плодотворные формы, как и плодотворные идеи, рождаются из суммы знаний и опыта. По верному замечанию Шиллера, «богатство материалов для возможного употребления очень расширяет наше внутреннее богатство».³⁶ Чем богаче запас знаний, тем больше простора для самостоятель-

³⁴ Цит. по кн.: К. Федин. Горький среди нас, ч. II. Гослитиздат, М., 1944, стр. 151.

³⁵ М. Горький и А. Чехов. Переписка. Статьи. Высказывания. Гослитиздат, М., 1951, стр. 170.

³⁶ А. Г. Горнфельд. Как работали Гёте, Шиллер, Гейне. Изд. «Мир», М., 1933, стр. 93.

ного художественного синтеза. Писатели, которые стремятся сохранить свою «самобытность» ценою игнорирования достижений предшественников, чаще всего рискуют оказаться в положении рутинеров.

4

Большую путаницу в суждениях о преемственности литературных традиций порождает нерасчлененность самого понятия «традиция». Этот термин, заключающий в себе сложное, многостороннее содержание, очень часто неизменно прилагается как нечто раз навсегда данное к самым разнородным явлениям. И поэтому будет уместным напомнить некоторые истины, касающиеся проблемы классификации литературных влияний и позволяющие более аналитически подойти к пониманию традиции и к формам ее конкретного проявления.

Впрочем заметим, что как вообще в литературоведении, так и в области изучения влияний еще не выработана сколько-нибудь определенная и устойчивая терминология, которая соответствовала бы современному состоянию науки о литературе и ее усложнившимся задачам. Субъективизм в понимании значения отдельных научных терминов очень часто мешает литературоведам надлежащим образом столкнуться по тем или иным вопросам. Так, в частности, обстоит дело с термином «литературное влияние», в последние годы все более вытесняемым понятием «литературная традиция».

В каждое из этих понятий обычно вкладывается обобщающий смысл, охватывающий все разнообразие форм и видов литературно-художественной преемственности, хотя в своем прямом значении слова «влияние», «традиция» характеризуют прежде всего те влияния, которые проявляются независимо от воли и желания отдельных лиц, испытывающих на себе эти влияния, и которые осуществляются, так сказать, в процессе самодвижения общественной жизни. Понятию «влияние» мало соответствует то, что называется активной «литературной учебой» и является сознательным освоением культурного наследства. Тем не менее пока не разработана надлежащая терминология, мы воспользуемся традиционным понятием «литературное влияние» в его обобщающем значении.

Творческий контакт с предшественником может быть случайным, эпизодическим, временным или же более длительным, постоянным. Этот контакт может быть идейно-нравственным, эстетическим, проблемным, тематическим, стилевым или же многосторонним.

Каждый значительный писатель воздействует на других писателей по-своему, какими-либо своими особыми сторонами, которые у него представлены наиболее ярко. Так, например, литературное

влияние Салтыкова-Щедрина, будучи сильным и глубоким в области сатирического направления, в более широких границах не может равняться влиянию, оказываемому на литературу Тургеневым или Чеховым М Горький говорил, что под влиянием Помяловского, Глеба Успенского, Лескова «решено было мною самому пойти посмотреть, как живет „народ“». ³⁷ При этом каждый из этих трех писателей влиял по-своему: Глеб Успенский будил «какое-то особенно тревожное и актуальное чувство». ³⁸ Помяловский первый решительно указал на необходимость «„изучать всех участников жизни“ — нищих, пожарных, лавочников, бродяг и прочих», ³⁹ Лесков влиял «поразительным знанием и богатством языка» ⁴⁰ Иногда влиятельность писателя находит свое объяснение не столько в тех или иных литературных особенностях его творчества, сколько в гражданских особенностях его личности. Влияние Николая Островского связано прежде всего с силою нравственного примера, воплощенного в его биографии и в его романе. Универсальное воздействие — это преимущество немногих даже из числа великих Таковы у нас Пушкин и Гоголь, Толстой и Горький. Характеризуя роль Пушкина, Белинский писал: «Ни один поэт не имел на русскую литературу такого многостороннего, сильного и плодотворного влияния. Пушкин убил на Руси незаконное владычество французского псевдоклассицизма, расширил источник нашей поэзии, обратил ее к национальным элементам жизни, показал бесчисленные новые формы, сдружил ее впервые с русской жизнью и русскою современностию, обогатил идеями, пересоздал язык до такой степени, что и безграмотные не могли уже не писать хорошими стихами, если хотели писать». ⁴¹

Воздействие одного писателя на другого может быть обусловлено внутренней близостью, созвучием творческих замыслов или же, напротив, их контрастностью, полемичностью. Оно может быть непосредственным, прямым или же опосредствованным, косвенным. Например, учась у Горького, наши писатели воспринимают от него не только собственно горьковское, но и то, что пришло к нему в порядке наследования прошлого художественного опыта Воздействие может быть неосознаваемым, «стихийным» и осознаваемым, когда писатель отдается активной «литературной учебе», преднамеренно обращается к опыту других. В свою очередь сознательное усвоение традиции может приобретать то глубоко творческий характер, то, напротив, выражаться в заимствованиях, подражаниях, в поверхностных стилизациях, ведущих к эпигонству.

³⁷ М Горький, Собр соч в тридцати томах, т 25, стр 348.

³⁸ Там же, стр 342

³⁹ Там же, стр 348

⁴⁰ М Горький, Собр соч в тридцати томах, т 24, стр 487

⁴¹ В Г Белинский, Полн собр соч, т V, стр 558

Сложное взаимодействие унаследованного и только что обретенного, традиции и личного почина с трудом поддается анализу, расчленению на составные части, да в этом и нет никакой надобности. И потому писатель не всегда может отдавать себе сознательный отчет в характере и степени испытываемых им литературных влияний.

«Не оказал ли Некрасов влияния на ваше творчество?», — таким был один из вопросов анкеты, с которой К. И. Чуковский обратился в 1919 году к писателям. Поучительны ответы крупнейших участников анкеты:

Александр Блок. Кажется, да.

М. Горький. Не думаю.

Влад. Маяковский. Неизвестно.

Николай Тихонов. Боюсь, что нет.⁴²

И эта осторожность понятна. «Всегда так было: творческие приемы большого писателя всасывались другими писателями — подчас незаметно для них самих».⁴³

Характеристика разных видов литературного влияния по их буржальному смыслу еще не вносит полной ясности. Каждая разновидность влияния должна изучаться и оцениваться конкретно, в живом текстуальном преломлении, функциональном назначении и в связи с общим смыслом и характером всего произведения.

Так, вообще говоря, подражание и заимствование, как простейшие и низшие формы приобщения к литературной традиции, не могут относиться к достоинствам писателя и чаще всего свидетельствуют об эпигонстве. Таким эпигоном был, например, писатель второй половины XIX века М. В. Авдеев — автор романов «Тамарин», «Подводный камень», «Между двух огней», напомнимши то роман Лермонтова, то романы Тургенева. Современники остроумно шутили: Авдеев — это псевдоним, которым Тургенев подписывает свои слабые сочинения. Гейне говорил о своих подражателях: «Я сеял драконов, а сбор жатвы дал мне блох».⁴¹ Поэтому, признавая все значение выбора надежных учителей, нельзя считать, что этим окончательно предопределяется успех учения. Каждый ищет и находит в учителе свое. Недаром говорится, что великий поэт дает каждому то, что берущий может взять от него. Односторонним и поверхностным усвоением каких-либо отдельных мотивов творчества великих предшественников эпигоны измельчают и опошляют высокие образцы. «Это вообще, — писал Салтыков-Щедрин, — участь всех сильных и энергических талантов — вести за собой длинный ряд подражателей и последователей,

⁴² К. Чуковский. Некрасов. Статьи и материалы. Изд. «Кубуч», Л., 1926, стр. 392.

⁴³ А. С. Серафимович, Собр. соч. в десяти томах, Гослитиздат, М., т. V, 1947, стр. 344.

⁴⁴ К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве, т. 2, Изд. «Искусство», М., 1957, стр. 278.

которые охотно овладевают пышною ризой богатого патрона, но не будучи в состоянии совладать с нею, расщипывают ее по кусочкам. Там, где патрон отзывается на многочисленные и разнообразные запросы жизни, клиенты его выбирают какой-нибудь один мотив и притом, по большей части, самый слабенький и, овладевшим, изувечивают его вконец».⁴⁵

Но подражание, осуществленное талантливым художником, может стать выше оригинала. Иногда подражание и осуществляется с той целью, чтобы усовершенствовать оригинал или дать ему новое идейно-художественное толкование. Таковы, например, произведения Пушкина, написанные в духе свободного, творческого подражания другим поэтам, или пушкинские сказки, подсказанные народно-поэтическими сюжетами.

Точно так же и заимствование может быть простым или даже ухудшенным повторением источника — и тогда оно плохо. Но к нему же может сознательно прибегать писатель с целью более совершенной творческой переработки того, что заимствуется. В этом смысле в литературоведении приобрели классическое значение ссылки на новеллы Боккаччо, пьесы Шекспира, «Фауста» Гете, сюжеты которых предварительно прошли народно-поэтическую или же литературную — иногда многократную — обработку, достигнув в творениях названных авторов наибольшего совершенства.

Таким образом, произведения, вызванные заимствованием и подражанием, могут оказаться по своим достоинствам и выше и ниже использованного оригинала, быть в одних случаях лишь бледными отражениями первоисточника, а в других — столь яркими оригинальными созданиями, что относительно их сам исходный образец окажется только намеком, слабым предуказанием на возможность более высокого творения. И в зависимости от различного результата определяется конкретная роль и значение этих разновидностей литературного влияния.

Особого отношения требуют факты заимствования и подражания в творчестве начинающих писателей, остающихся, как правило, в течение некоторого времени в зависимости от литературных авторитетов. В данном случае это не должно рассматриваться как эпигонство, это первая стадия обучения. На этой стадии выбор учителей нередко бывает случайным, и как только начинается возмужание, происходит смена идейно-творческой ориентации. Салтыков-Щедрин начинал свой литературный путь с подражаний Лермонтову. Отсюда, однако, вовсе не следует заключать, что в дальнейшем творчестве сатирика лермонтовская традиция имела преимущественное значение. Вообще в исследовании тради-

⁴⁵ Н. Щедрин (М. Е. Салтыков), Полн. собр. соч., Гослитиздат, М., т. V, 1937, стр. 332.

ций нельзя слишком доверяться свидетельствам ранней поры в литературной биографии писателей.

Прямые ссылки одного писателя на другого, цитация произведений последнего, использование его персонажей, отдельных мыслей, образов, ситуаций и т. д. далеко не всегда говорят о зависимости или влиянии, заимствовании или подражании. Это может означать только то, что первого во втором в каком-то отношении интересовали на правах материала именно эти отдельные места и положения, не уполномочивающие на далеко идущие заключения о литературном влиянии. Делать вывод о более широкой, общей или органической зависимости данного писателя от предшественника только на основании временного контакта было бы крайне рискованно. А между тем некоторые современные литературоведы весьма поспешно строят целые концепции литературного преемства, основываясь лишь на том, что такой-то писатель процитировал, вспомнил писателя такого-то или включил его образ в свое произведение.

Не входя в дальнейшие подробности классификации литературных влияний,⁴⁶ обратим внимание на некоторые существенные моменты, характеризующие разнообразные пути и способы творческого претворения традиций.

Литературные предшественники воздействуют на литературных последователей не только прямо, непосредственно, но и через общее движение эстетической мысли и литературы, а еще шире — через воздействие на развитие всего общества, воспитывая и его, и формирующиеся в нем новые поколения писателей. Все новые и новые завоевания в художественном развитии общества повышают общий идейно-эстетический уровень, предьявляют новый, более высокий критерий художественности — и это так или иначе сказывается (и не может не сказываться) как на всей литературе данного времени, так и в творчестве ее отдельных представителей. В этом прежде всего выражается роль традиций, преемственность в литературно-художественном развитии.

Общественная жизнь преобразует художественное наследие прошлого в свое достояние по законам исторической преемственности, а не по личной прихоти отдельных лиц. Поэтому встреча с традицией на почве активного, заинтересованного участия писателя в решении важнейших проблем жизни, постижение наследия через осознание его как актуального фактора современного общественного развития есть единственно плодотворный, перспек-

⁴⁶ Напомним, что весьма обстоятельные суждения по этому вопросу изложены Н. К. Пиксановым в его работе «Грибоедов и Мольер. (Переоценка традиции)» (Гиз, М., 1922); см. также: И. Г. Неупокоева. Проблемы взаимодействия современных литератур. Изд. АН СССР, М., 1963, стр. 210—221; Л. С. Кишкин. Заметки об изучении русско-чешских и русско-словацких литературных связей. В кн.: Литература славянских народов, вып. 8. Изд. АН СССР, М., 1964, стр. 85—97.

тивный путь, которым должен следовать художник в практическом решении проблемы литературной преемственности. Только идя по этому пути, можно выработать правильное отношение к традиции, осознать ее творческое значение и оценить роль различных элементов, ее составляющих. «Изучение классиков, — писал А. Фадеев, — необходимо в первую очередь связывать с изучением новой жизни, ибо новая жизнь диктует новые формы, новые способы ее выражения. Человек, думающий, что он может избрести новые формы, сидя у себя в запертой комнате, глубоко ошибается. Только новое содержание родит новую форму».⁴⁷

На чем основывается связь с опытом предшественников, в каком направлении он воздействует на последователей?

Первый и наиболее распространенный ответ гласит: художественный опыт предшественников воздействует, усваивается и «приживается» по принципу аналогии, конгениальности творческих индивидуальностей, что и находит свое выражение в известном сходстве творческих задач, тематики, стиля. Опыт прошлого облегчает развитие самостоятельного творчества, «направляя поиски художника в том направлении, которое уже „разведано“ его предшественниками»; «воздействие художественного опыта основано на внутренней близости творческих задач, решаемых писателями прошлого и настоящего».⁴⁸ Ответ верный, но не исчерпывающий содержания вопроса.

Одни писатели читают других не для того только, чтобы предложить свой опыт в аналогичном роде. «Писатели читают для того, чтобы узнать, чего писать не надо, что уже было написано до них».⁴⁹ Хемингуэй говорил: «Все то, что уже сделано хорошо до него, ограничивает деятельность писателя. Поэтому я старался научиться делать что-нибудь другое».⁵⁰ В данном случае изучение достигнутого подсказывает движение по еще не разведанному направлению. И чем полнее освоено предшествующий опыт, тем вернее выбор собственного направления. «Стендаль, Бальзак, Флобер и Мопассан были бы невозможны один без другого, — если бы работа первых двух не была совершена ими, эту работу должны были бы совершить Флобер и Мопассан».⁵¹ С приходом в «Современник» Добролюбова Чернышевский переключился с литературной критики преимущественно на статьи другого рода. Подобно этому Салтыков-Щедрин почти перестал выступать с лите-

⁴⁷ А. Фадеев. За тридцать лет. Изд. «Сов. писатель», М., 1957, стр. 565.

⁴⁸ Л. И. Тимофеев. К вопросу о традиции классиков в русской советской литературе. «Литература в школе», 1954, № 5, стр. 16.

⁴⁹ В. Брюсов, Избр. соч. в двух томах, Гослитиздат, М., т. II, 1955, стр. 550.

⁵⁰ Эрнест Хемингуэй о литературном мастерстве. «Иностранная литература», 1962, № 1, стр. 217.

⁵¹ Горький об искусстве. Сборник статей и отрывков. Изд. «Искусство», М.—Л., 1940, стр. 150—151.

ратурно-критическими статьями, когда роль основного критика в «Отечественных записках» взял на себя Михайловский.

Следовательно, преемственность в деятельности творчески близких писателей может выражаться в разделении сфер деятельности по принципу: не делать того, что уже сделано или успешно делается другими, решать новые вопросы, разведывать новые направления. Именно этот тип преемственности, условно говоря — преемственности как сотрудничества на основе разделения труда, объемлет случаи выдающегося новаторства в развитии литературы.

Наконец, творческое воздействие одних писателей на других проявляется и тогда, когда между ними нет внутренней близости, когда они находятся в состоянии идейно-творческой вражды. Вызываемая этим литературная полемика — могучий побудитель к творчеству. Это отрицательное воздействие или влияние по контрасту в той или иной мере сказывается в творчестве любого писателя. В русской классической литературе всего ярче оно проявилось в литературной деятельности Достоевского и Салтыкова-Щедрина, связанных страстной полемикой как друг с другом, так и со многими своими литературными современниками. В советской литературе в этом же смысле выделялся Маяковский.

Нередко исследователи литературных традиций и влияний идут по следам прямых высказываний писателей о своих предшественниках и современниках и ставят решение вопроса в прямую зависимость от характера этих высказываний — положительных или отрицательных. Однако предполагать, что выражение симпатии к предшественнику может служить достаточным и надежным основанием для заключения о возможности влияния значит проявлять неуместную доверчивость. Признавать заслуги другого вовсе не означает испытывать на себе его влияние, видеть в нем своего учителя. Можно восхищаться, не следуя за объектом восхищения. Писатели испытывают взаимное влечение отнюдь не только по признакам творческой близости. Очень часто один ценит в другом то, чего недостает ему самому, к чему он вовсе не расположен в силу особенностей своего дарования и по своим творческим интересам. «Натуры Гете и Шиллера, — писал В. Г. Белинский, — были диаметрально противоположны одна другой, и однако ж самая эта противоположность была причиною и основой взаимной дружбы и взаимного уважения обоих великих поэтов; каждый из них поклонялся в другом тому, чего не находил в себе».⁵²

Как положительные отзывы не всегда могут служить доводом в пользу творческой преемственности, так точно и отрицательные отзывы не должны рассматриваться в качестве абсолютного противопоказания возможности влияния. Преемственность реализует

⁵² В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. VII, стр. 310.

себя не только по принципу солидарности, сближения, взаимовлечения, но и по принципу расхождения, контраста, борьбы.

Сложным было отношение Горького к Толстому и испытанное им воздействие со стороны последнего. «Я не знаю, — писал М. Горький, — любил ли его, да разве это важно — любовь к нему или ненависть? Он всегда возбуждал в душе моей ощущения и волнения огромные, фантастические; даже неприятное и враждебное, вызванное им, принимало формы, которые не подавляли, а, как бы взрывая душу, расширяли ее, делали более чуткой и емкой».⁵³ Очень примечательно это: даже неприятное и враждебное возбуждало творческую энергию. Нечто похожее испытывал Горький в еще более резких своих столкновениях с наследием Достоевского, находясь с ним в состоянии постоянной творческой полемики. И это опять-таки не исключало известного воздействия второго на первого. Преемственность проявлялась здесь по контрасту, в столкновениях внутри родственной идейно-творческой проблематики, трактуемой каждым в своем духе, в противоположном друг другу направлении. Творческий спор великих всегда поучителен и богат открытиями.

Для того чтобы вынести верное суждение об авторских признаниях, надо проверить их объективными свидетельствами творчества сравниваемых писателей.

И есть еще одно — и самое важное — обстоятельство, обязывающее соблюдать осторожность в суждениях о преемственности традиций на основании деклараций самих писателей. Это обстоятельство связано с самой природой традиций как таковой и со спецификой ее воздействия на каждое новое поколение общества.

Известно, что литературная традиция усваивается писателем не только в меру его личной сознательной «учебы» у добровольно избранных учителей. Формирование новых поколений художников слова происходит не в порядке прикрепления к отдельным учителям, чем так усердно в свое время занималась рапповская критика, а прежде всего на основании движущегося эстетического опыта многих писателей, совокупно определяющих уровень художественного развития общества. Традиция великих предшественников (например, Пушкина и Гоголя, Некрасова и Тургенева, Толстого и Чехова) не только приходит к ним каждый раз по индивидуальному призыву, не только *оживает* вследствие непосредственного читательского обращения к наследству, но она, эта традиция, в опосредствованном виде присутствует, *живет* в культуре нашего времени. Литературная традиция сама выступает частью традиции вообще, является составным элементом той среды, которая формирует писателя, питает его творческие замыслы, дает содержание, а в связи с ним — и подсказывает формы его произведениям. Следовательно, усвоение традиций есть результат

⁵³ М. Горький, Собр. соч. в тридцати томах, т. 14, стр. 285.

как субъективных намерений писателя, так и объективных воздействий, оказываемых на него окружающей действительностью. Конечно, такое сложное воздействие коллективной традиции вовсе не исключает индивидуальных тяготений преимущественно к традиции того или иного определенного предшественника — Пушкина, Гоголя, Тургенева, Толстого, Чехова и т. д. Каждый из великих писателей имеет какую-либо преимущественную черту, которая выделяет его среди других и обосновывает право его художественной традиции на самостоятельное значение в последующем литературном развитии. Дело самого художника выбирать одного или нескольких учителей. Заметим только, что великие художники, как они сами о том свидетельствуют, обычно учились у многих и разных своих предшественников и современников — больших и малых, близких и далеких, отечественных и иностранных. «Мы одарены известными способностями, — говорил Гете, — но своим развитием обязаны тысяче воздействий на нас великого мира. . . Я за многое должен благодарить греков и французов; я бесконечно обязан Шекспиру, Стерну и Гольдсмиту. Однако этим источники моего развития далеко еще не исчерпаны; разыскивать их можно до бесконечности, но в этом нет никакой надобности».⁵⁴ Творческая индивидуальность писателя (если, конечно, речь идет о подлинных талантах, а не о сочинителях-эклектиках) формируется тем успешнее, чем разнообразнее источники ее развития.

Напоминаем эту общеизвестную истину только потому, что все еще приходится встречаться с наставниками, которые горячо рекомендуют молодым писателям в качестве основного условия формирования их индивидуальности «творческую связь с тем или иным определенным большим художником». Их категорическое требование: чтоб за плечами каждого молодого писателя «стояла великая тень», тень Шекспира или Толстого, Мольера или Чехова или кого-либо еще, но только чтоб непременно определенная, зримая тень одного великого, не осложненная тенями других. Конечно, трогательна эта забота о чистоте индивидуальности. Думается, однако, что автор, уверовавший в преимущества единоличных привязанностей и настойчиво советуемый начинающим писателям прикрепляться к «определенному» учителю, предлагает в сущности рецепт для формирования безликого эпитона, а не «творческой индивидуальности писателя», хотя именно эти слова стоят в заглавии его книги.⁵⁵ И в самом деле: не лучше ли писателю, как бы ни было скромно его дарование, оставаться самим

⁵⁴ И. П. Эккерман. Разговоры с Гете. Изд. «Academia», М.—Л., 1934, стр. 408.

⁵⁵ Б. Костелянец. Творческая индивидуальность писателя. Изд. «Сов. писатель», Л., 1960, стр. 66.

собой, самостоятельной, реальной личностью, чем служить только тенью, хотя бы даже и самого большого художника?

Пора, следовательно, сказать и о том, что традиции — это и созидательная и консервативная сила. И, конечно, для понимания процесса развития литературы важно знать не только то, что взяла она от веков минувших, но и от какого наследства она отказывалась, с чем и почему она в этом наследстве враждовала. В решении проблемы исторической преемственности равно непригодны и нигилистическая формула «только разрыв», провозглашавшаяся, например, идеологами Пролеткульта, и эпигонская формула «только приятие». Действительное отношение новой литературы к старой определяется принципом: отрицание с сохранением всего ценного.

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

Проблема преодоления традиций и влияний, тормозящих дальнейшее развитие, остается всегда актуальной и для литературы в целом и для ее отдельных представителей. Следовательно, и наука о литературе не может ограничиваться односторонним рассмотрением только позитивной стороны проблемы преемственности. Задача здесь состоит в том, чтобы изучать роль традиций, не забывая и их отрицательных следствий. Реальное значение унаследованных элементов традиции определяется степенью их соответствия с тем, что рождается в литературе под влиянием новых общественных условий.

Суждения о значении наследства, лучших художественных традиций прошлого для литературы нашего времени порой грешат излишним профессионализмом. Часто говорят о том, что у классиков надо учиться художественному мастерству — языку, стилю, построению сюжета, композиции и т. д. Все это, конечно, верно. Совершенствование литературной технологии на классических образцах, постижение искусства великих мастеров, их поэтической культуры составляет весьма важную, однако не единственную и даже не главную сторону проблемы творческого овладения наследством.

Еще более важно понять общекультурное значение наследства для наших писателей, значение его как средства воспитания в литературном деятеле всесторонне развитой, интеллектуально полноценной личности, достойной высоких задач своего времени. Воспитание высококультурной личности — необходимая предпосылка для формирования художника. Прежде чем стать писателем, воспитай из себя человека — такова истина, не стареющая во времени. И несомненно, что плодотворным можно считать лишь такое изучение роли литературных традиций, которое раскрывает прежде всего их участие в формировании личности писателя, а затем уж и в формировании его произведений.

Следовать классикам — это вовсе не означает стать похожими на них в чисто профессиональном отношении, подражать их формальным особенностям. Разве так уж важно, что Шолохов или Фадеев, Маяковский или Бедный восприняли некоторые мотивы от своих великих предшественников, или использовали отдельные их образы, или же создали нечто, формально сходное с их произведениями. Стоит ли много говорить об этом? Следовать классикам — это прежде всего научиться так же, как и они, служить великим общественным идеалам своего времени. Первостепенное значение имеет такое воздействие великих предшественников, которое воспитывает высокие идейно-нравственные принципы отношения писателя к действительности, формирует его жизненное мирозерцание, развивает его художественное мышление и его собственную творческую силу.

«... Влияние великого поэта, — писал Белинский, — заметно на других поэтов не в том, что его поэзия отражается в них, а в том, что она возбуждает в них собственные их силы: так солнечный луч, озарив землю, не сообщает ей своей силы, а только возбуждает заключенную в ней силу».⁵⁶ По его же определению, влияние Пушкина на Гоголя «было не прямое: оно отразилось на творчестве Гоголя, а не на особенности, не на физиономии, так

⁵⁶ В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. V, стр. 562.

сказать, творчества Гоголя. Это было влияние более времени, которое Пушкин подвинул вперед, нежели самого Пушкина».⁵⁷

В свою очередь Чернышевский писал: «Нынешние даровитые писатели произошли от Гоголя, — а между тем ни в чем не подражают ему, — не напоминают его ничем, кроме как только тем, что благодаря ему стали самостоятельны, изучая его, причились понимать жизнь и поэзию...».⁵⁸

И если, по известному выражению Джона Рескина, закаты в Англии стали прекраснее после картин Тернера, то нечто подобное можно вообще сказать о значении великих художественных творений. «Образ Онегина, — писал Герцен. — настолько национален, что встречается во всех романах и поэмах, которые получают какое-либо признание в России, и не потому, что хотели копировать его, а потому, что его постоянно находишь возле себя или в себе самом».⁵⁹

Формы и результаты влияния художественного наследия на дальнейшее развитие искусства могут быть сколь угодно разнообразны. Но несомненно, что высшим по значению остается именно то влияние предшественников на последователей, которое выражается в совершенствовании познания жизни и эстетически представлений о ней и на этой основе открывает новые перспективы для самостоятельного творчества.

Ограниченное, узко профессиональное понимание литературного значения классического наследия порождает два предубеждения относительно роли «книжных» источников, и в частности литературных произведений, в формировании писателя и в его творческом процессе.

Одно предубеждение, выражающееся в стыдливом отношении к книжным источникам, внушается боязнью ущемить примат действительности в генезисе художественных произведений. Другое предубеждение, напротив, заключается в стремлении интерпретировать каждое прикосновение писателя к чужой книге как *влияние*, следы которого надо непременно найти в его собственном творчестве. Впрочем и носители второго предубеждения очень часто, спеленав писателя разного рода «влияниями», вдруг спохватываются, вспоминают грозный авторитет примата действительности и спешат сделать спасительные оговорки примерно такого характера: несмотря на то что такой-то писатель учился у таких-то писателей, все же решающее значение для его творчества имела непосредственная жизнь, которую он сам наблюдал и испытал.

Да, нельзя умалять — и невозможно умалить! — значение реальной действительности для художественного творчества. Но что

⁵⁷ В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. IX, стр. 545.

⁵⁸ Н. Г. Чернышевский, Полн. собр. соч., Гослитиздат, М., т. IV, 1948, стр. 126.

⁵⁹ А. И. Герцен, Собр. соч., Изд. АН СССР, М., т. VII, 1956, стр. 204.

такое «реальная действительность» для художника? Ограничивается ли она кругом фактов и явлений, непосредственным свидетелем которых он был лично сам? И что представлял бы собою жизненный кругозор писателя, если бы его впечатления были замкнуты пространством и временем, только им лично физически и духовно освоенными?

Книги, вобравшие итоги творческой деятельности великих умов и общественно-исторический опыт поколений, оставившие нам верные картины непосредственной жизни разных эпох, — вот что выводит человека из узкого круга его личных наблюдений на широкий простор представлений о человечестве в его прошлом, настоящем и будущем. И каждый человек своего времени, а тем более тот, кто призван быть живописцем общества, должен стоять «с веком наравне», т. е. иметь представление о действительности, измеряемой широкими масштабами завоеванной человечеством культуры. А раз так, то, следовательно, и механическое разделение действительности, внушающей писателю его думы, настроения и намерения, на книжные и «бескнижные», реальные источники оказывается искусственной помехой к уяснению тех оснований, на которых зиждется художественное творчество. Да, главной силой, формирующей писателя и определяющей содержание всего его творчества, является та действительность, в которой он живет и действует как гражданин. Но она, эта действительность, утверждает свой примат в духовной деятельности человека и непосредственно, и через книги, через «литературные источники». Недоверие к последним или доверие, но с оговорками проистекает от того, что некоторые литературоведы по очевидному недоразумению приписывают художникам слова узко профессиональное отношение к литературному наследию, полагая, что писатель читает других авторов лишь с той целью, чтобы технологически вооружить себя.

На самом же деле настоящие писатели, как и вообще культурные люди, читают для того, чтобы поднять свой интеллектуальный уровень, с высоты которого шире, полнее и глубже познается жизнь. Вспомним слова М. Горького о роли книг в его развитии. Каждая книга была для него «чудом», книги пели ему о том, как богата и разнообразна жизнь, «разжигали жажду знания жизни». ⁶⁰ Приведа длинный ряд имен писателей, ученых, общественных деятелей, взятых из разных стран и разных эпох, у которых М. Горький, по его признанию, всю жизнь учился, он пояснял: «В конце концов я назову это „прохождение“ столь пестрого курса наук *обучением у действительности...*». ⁶¹ Вспомним, как читал Льва Толстого другой наш советский писатель, А. Серафи-

⁶⁰ М. Горький, Собр. соч. в тридцати томах, т. 25, стр. 304.

⁶¹ М. Горький, Собр. соч. в тридцати томах, т. 26, стр. 205 (курсив мой, — А. Б.).

мович: «Читал, не отрываясь, и... видел не книгу, а реально существующее».⁶²

Все дело в том, какие книги, кем и с какой целью читаются. Встречаются, конечно, писатели, которые читают сочинения других ради только сочинений собственных. Не о них речь. И если правдивые книги читаются писателем не с целью подражания, заимствования или только «литературной учебы», а для лучшего познания действительности и активного в ней участия, то такое чтение — не отрыв, а вторжение в жизнь.

Следовательно, не должно быть противопоставления: книга или личный опыт. Хорошо осмысленная книга тоже входит в личный опыт писателя. Книжное самообразование и воспитание иногда приобретают в биографии отдельных писателей даже более значительную роль, нежели их непосредственный жизненный опыт. Только этим и можно, например, объяснить, почему Александр Одоевский и Лермонтов, выраставшие в обстановке замкнутой аристократической среды, так рано проявили свои свободолюбивые настроения и высокое гражданское мужество.

Повторяем: значение литературных источников в формировании писателя не должно трактоваться только в узко профессиональном смысле и служить поводом для поисков литературных «влияний». Дело не в этих влияниях, хотя и они имеют свое место и значение, а прежде всего в овладении наследством, дело в широком вовлечении фактов действительности, в том числе и ее культурных приобретений, в творческий процесс художественного познания жизни. Несомненно, что при прочих равных условиях творческая деятельность писателя находится в прямой зависимости от уровня его культурного развития. И с другой стороны, чем крупнее художник, чем обширнее его художественные замыслы, чем больше он знает и видит, тем многообразнее круг источников, из которых он черпает материал, творчески ассимилируя и перерабатывая его в художественные картины и образы.

Вот признание Гете: «Я обязан своими произведениями отнюдь не одной только собственной мудрости, но тысяче вещей и лиц вне меня, которые доставили мне материал. Это были дураки и умные, светлые и ограниченные головы, дети, юноши и старики; все рассказывали, что у них на уме, что они думают, как живут и действуют и какой накопился у них опыт; мне же не оставалось ничего больше, как собрать все это и пожать то, что другие для меня посеяли».⁶³ Если Гете брал материал отовсюду, то это вовсе не значит, что все, к чему он прикасался, оказывало на него свое влияние. Он просто использовал все это под влиянием своих творческих намерений.

⁶² А. С. Серафимович. Исследования. Воспоминания. Материалы. Письма. Изд. АН СССР, М.—Л., 1950, стр. 340.

⁶³ И. П. Эккерман. Разговоры с Гете, стр. 845.

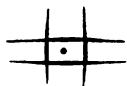
Итак, несмотря на количественное обилие работ, посвященных проблеме традиции и новаторства, можно с полным основанием констатировать, что это один из наиболее запущенных участков современного советского литературоведения.

Крайнее упрощение проблемы, сложностей, сопряженных с ее исследованием, объясняет, почему на эту тему пишут так много, так часто и так охотно, особенно начинающие литературоведы в своих диссертациях. Они и не подозревают, какие подводные камни скрывает та водная гладь, по которой они совершают свои отважные прогулки, и не подозревают потому, что скользят по самой поверхности.

Не будет слишком резким и несправедливым квалифицировать все это как своеобразный рецидив несостоятельной «теории заимствования». В данном случае последняя воскрешается в своем укороченном, суженном виде, находит свое приложение в пределах национальной литературы и берет в свое подчинение тему о традициях и новаторстве. Но от этого географического ограничения, очень часто усугубляемого ограниченностью историко-литературных познаний авторов, она не становится лучше, менее порочной.

Скорее, напротив: пороки «теории заимствования» в изучении национальных литературных традиций выступают в наиболее обнаженном виде. Если у настоящих, классических «бенфеистов» была кажущаяся наукообразность, связанная с необходимостью объяснять литературные заимствования из источников, отдаленных большим пространством и временем, то у невольных эпигонов этой теории, представителей так сказать поовинциального «бенфеизма», и этой видимости нет. Все осложнения исчезли, осталась простая констатация литературных «аналогий», весьма плоско понимаемых и поспешно объясняемых литературной «генеalogией».

Так, большая, огромной важности и сложности проблема литературной преемственности, «традиции и новаторства» от произвольного обращения с нею стерлась, потускнела, измельчала, затерялась в однообразном многописании и поступила в разряд общедоступных публицистических упражнений. Вернуть этой проблеме ее подлинное значение можно не иначе, как только серьезной разработкой методологии и методики ее исследования.





Л. И. ЕМЕЛЬЯНОВ

ИЗУЧЕНИЕ ОТНОШЕНИЙ ЛИТЕРАТУРЫ К ФОЛЬКЛОРУ

1

В наши дни никому уже не нужно доказывать, что общая роль фольклора в историческом развитии литературы всегда была исключительно велика. Наука, и прежде всего, конечно, советская наука, накопила огромный фактический материал, исключающий какие бы то ни было сомнения на этот счет. Ныне мы располагаем десятками и сотнями исследований, в которых под этим углом зрения проанализировано творчество почти всех русских писателей, и, пожалуй, самой стойкой тенденцией в изучении данной проблемы можно считать стремление ко все большему расширению круга явлений, подлежащих изучению с этой точки зрения. Заметное развитие получила и тенденция к обобщению накопленного материала: можно назвать довольно большое количество работ, в которых освещается роль фольклора в становлении некоторых литературных жанров и даже целых литературных направлений.

Итак, о принципиальном значении фольклора в развитии литературы не спорят.

Спорят о другом — о том, в каких формах осуществляется влияние фольклора на литературу и каковы вообще те условия, которыми в каждую историческую (или, если угодно, литературную) эпоху определяется и регулируется характер обращения литературы к фольклорным традициям.

Дело, конечно, не только в том, что система факторов, определяющих обращение литературы к фольклору, уже сама по себе достаточно сложна и многообразна. Это было бы еще полбеды. Как ни трудно выявить и учесть все эти факторы, как ни сложно подчас бывает установить реальные фольклорные источники того или иного литературного произведения, как, наконец, ни субъективны бывают порой наши заключения относительно возможности

проведения тех или иных литературно-фольклорных параллелей, все же эти вопросы так или иначе поддаются позитивному анализу. Во всяком случае, здесь в распоряжении исследователя имеется вполне определенный фактический материал и достаточно объективные методы исследования и самопроверки.

Дело в другом, а именно в том, что сама сфера, в пределах которой осуществляется этот сложнейший и многообразнейший процесс ассимиляции литературой фольклорного эстетического, философского и т. п. опыта, на практике далеко не всегда поддается точному определению.

Прежде всего значительные трудности встают перед исследователем уже в связи с необходимостью определить содержание и объем самого понятия «фольклор». Необходимость же эта более чем настоятельна, ибо от того, какой круг явлений мы будем включать в понятие «фольклор», зависит в сущности не только конкретный аспект изучения проблемы литературно-фольклорных взаимосвязей, но в конечном счете и характер ответа на основной вопрос — какова роль фольклора в развитии литературы. Так, например, если рассматривать фольклор как совокупность проявлений народного сознания, включающую явления не только собственно художественного порядка (так называемый художественный фольклор), то проблема отношения литературы к фольклору предстает по сути дела как проблема отношения ее к действительности, как проблема зависимости писателя от конкретно-исторических условий, в которых развивается его творчество. Специальных акцентов, фиксирующих наше внимание на особенностях творчества писателя, на особенностях его эстетического воспитания, при такой постановке вопроса может и не быть. Истины вроде той, что, отражая народную жизнь, писатель не может игнорировать специфику форм ее проявления, — подобные истины особых доказательств не требуют. Само собой разумеется также, что и роль фольклора в этом смысле есть величина постоянная.

Однако существуют и другие аспекты проблемы.

Дело в том, что в системе проявлений народного сознания, именуемой фольклором, большое, можно даже сказать главное место принадлежит виду, который представляет собой собственно художественный фольклор. Ясно, что обращаясь к изучению отношений литературы с этим видом фольклора, мы уже не можем ограничиваться общими заключениями. С этим видом литература испокон веков находилась в особых, специальных отношениях, регулируемых не только и, может быть, не столько потребностями объективного отражения действительности, сколько факторами, характеризующими особенности литературного развития в каждую эпоху и индивидуальные особенности каждого писателя. От вопроса о сферах действительности, подлежащих более или менее обязательному отражению, мы таким образом переходим к вопросу гораздо более сложному — к вопросу о самом характере отражения

писателем действительности, о формообразующих импульсах его творчества, о сравнительной оценке возможностей и границ фольклора и литературы в отражении действительности, в решении непрерывно усложняющихся художественных задач.

Само собой разумеется, что ответ на все эти вопросы не может быть ни общим, ни единым. Все зависит от того, о каком периоде в развитии литературы и о каком писателе идет речь.

Однако если ответы здесь могут быть самыми разнообразными, то методологические и методические трудности, встающие перед исследователем в данном случае, весьма однотипны. К некоторым из них нам и хотелось бы обратиться в настоящей статье.

Первый и главный вопрос, который так или иначе приходится решать исследователю даже в том случае, если он и не формулирует его себе теоретически, состоит в следующем: по каким приметам можно судить о степени и характере влияния фольклора на писателя? Сводится ли это влияние к более или менее отчетливо выраженному *фольклоризму*, т. е. прямому или косвенному (но в любом случае осознанному и целенаправленному) использованию в литературе отдельных фольклорных образов, сюжетов, поэтических средств и т. д., и если нет, то какими данными вообще располагает в этом случае исследователь? Словом, возможно ли найти такую «единицу измерения» действительных отношений писателя с фольклором, которая, с одной стороны, будучи достаточно наглядной, сохраняя в себе хоть в какой-то степени уловимые элементы фольклорного «вещества», отражала бы в то же время литературно-фольклорные связи, по возможности более сложные и органичные, нежели простой фольклоризм?

Еще не так давно вопросы эти попросту не ставились в науке. Изучая отношения литературы и фольклора, исследователи, как правило, считали свою задачу выполненной, если им удавалось с необходимой степенью достоверности установить непосредственные фольклорные источники того или иного литературного произведения или привести примеры текстуальной близости стиля того или иного писателя к стилю определенных фольклорных произведений.

Ныне и сама эта программа-минимум, и методика ее реализации с полным к тому основанием признаются недостаточными. Совершенно справедливо считая, что реальное влияние фольклора на литературу гораздо шире того, которое материализуется в эмпирически наглядных соприкосновениях литературных произведений с фольклором, новейшие исследователи стремятся найти какие-то более глубокие «удостоверения» зависимости писателя от фольклорных традиций. В соответствии с этим они обращаются к таким сторонам литературного произведения, которые генетически не соотносятся ни с какими конкретными фольклорными источниками, но косвенным образом, так сказать типологически в каких-то моментах с ними совпадают.

И вот тут-то, надо сказать, и начинаются всевозможные осложнения. Можно смело утверждать, что по крайней мере девять исследователей из десяти, оказавшись перед фактом типологического совпадения литературного и фольклорного произведений, не могут устоять перед соблазном представить это совпадение как *генетическую связь*.

Поясним это на примерах.

В статье М. А. Шнеерсон «Фольклор в повести М. Горького „Фома Гордеев“»¹ проводится весьма недвусмысленная параллель между образом Игната Гордеева и образом былинного Василия Буслаева. Вообще, в принципе, безотносительно к вопросу о конкретных источниках горьковского замысла параллель эта вполне допустима. Действительно, как типы, как определенные характерологические схемы оба указанных образа несомненно имеют некоторые точки соприкосновения. Но что же из этого следует? То, что «образ, созданный народом, Горький использует в своем творчестве», пусть даже «по-своему интерпретируя его, опираясь на подлинную действительность»?² Ни в коем случае. Самое большее, о чем можно говорить, исходя из указанного сопоставления, это то, что характерологический вид, двумя модификациями которого являются образы Василия Буслаева и Игната Гордеева, вообще типичен для русской жизни самых разных исторических эпох, равно как типичен и сам конфликт между средой и «выломившимся» из нее героем. То, что образ этот возник у Горького как результат непосредственных наблюдений писателя над современной ему действительностью, не подлежит никакому сомнению — сама же М. А. Шнеерсон приводит упоминание писателя о некоем Гордее Чернове, как об одном из прообразов Игната. Что же касается возможного участия былинного Василия Буслаева в формировании горьковского замысла, то вероятность его не подтверждается никакими сколько-нибудь определенными фактами. Кроме типологического сходства, которое само по себе отнюдь не предполагает обязательной генетической связи, исследователю буквально не на что больше опереться.

Такое вот замещение типологического сходства генетической связью, помимо того что оно мешает понять явление в его конкретной исторической обусловленности, имеет еще один отрицательный результат. Состоит он в том, что реальное отношение писателя к фольклору, как бы сложно и опосредованно оно ни было, совершенно закономерно, можно даже сказать автоматически, сводится к простому фольклоризму.

В самом деле, если речь идет о свидетельствах, по самой своей природе весьма косвенных, т. е. практически неразложимых на химически чистые фольклорные элементы, то естественно как будто

¹ Вопросы советской литературы, т. IV. Изд. АН СССР, М.—Л., 1956.

² Там же, стр. 52.

в этом случае выражать исследуемые литературно-фольклорные связи не через эти самые элементы, а с помощью каких-то других средств, в должной степени отражающих и учитывающих именно косвенный характер отношений между литературой и фольклором. Однако исследователи или не находят таких средств, или не «доверяют» им, полагая, по-видимому, что без разложения литературного «спектра» на точные фольклорные «цвета» литературно-фольклорное взаимодействие в данном случае не будет достаточно очевидным. Потому и получается, что теоретически стремясь выйти за пределы фольклоризма, практически исследователи пользуются методикой, приспособленной для анализа именно фольклоризма. В результате фактически остается недоказанным, невыявленным ни фольклоризм (ибо параллели, проводимые исследователями, не имеют достаточных оснований), ни какие-либо другие, более тонкие и опосредованные связи этих произведений с фольклорными традициями, потому что в качестве индикатора этих связей берется все-таки фольклоризм.

В этой связи небезынтересно остановиться на следующем весьма характерном примере.

Если говорить о теоретической постановке вопроса, то П. С. Выходцева, автора крупного труда «Русская советская поэзия и народное творчество», никак нельзя упрекнуть в каком-либо пристрастии к фольклоризму. Больше того, теоретический пафос его книги направлен как раз против всяких злоупотреблений фольклоризмом.

Тем досаднее, что обращаясь к конкретному анализу отношений советской поэзии с фольклором, он очень часто опирается на методику, выработанную в свое время и приспособленную для анализа именно фольклоризма. Вот, например, как он доказывает мысль о влиянии фольклора на лирику Сергея Есенина. «Ряд поэтических образов Есенина, „подсказанных“ фольклором, — пишет он, — получает в его лирике своеобразнейшее развитие, отражая особенности и сложность душевных переживаний поэта. Так, широко распространенный в народных песнях образ лебедушки не просто олицетворяет как некий „постоянный символ“ образ девушки или замужней женщины, но всякий раз выражает глубину и силу, нежность и благородство чувства любви».³ В подтверждение этой мысли П. С. Выходцев приводит ряд фрагментов из народных песен, в которых фигурирует образ лебедушки, и параллельно — следующие строки Есенина:

Может, вместо зимы на полях
Это лебеди сели на луг.

Снова выплыл из рощи
Синим лебедем мрак.

³ П. С. Выходцев. Русская советская поэзия и народное творчество. Изд. АН СССР, М.—Л., 1963, стр. 244.

По пруду лебедем красным
Плавает тихий закат.
Не звенит лебяжьей шеей рожь.

Между приведенными стихами Есенина и народными песнями, где присутствует образ лебедя или лебедушки, нет общности не только текстуальной, но и типологической. Больше того, само назначение этих образов там и тут резко различно: в песнях — это средство параллелизма, у Есенина — это метафора, идущая из совершенно иных источников. И тем не менее исследователь находит возможным попытаться установить здесь не только общность, но и определенную генетическую преемственность («подсказанность» одних образов другими). Почему он это делает? Ведь не думает же он, что для столь принципиального и обязывающего заключения достаточно одного наличия там и тут слова «лебедь»? Наверно, не думает. Так в чем же дело? Судя по всему, скорее всего в том, что поэзия Есенина вообще глубоко народна, что она по всей своей тональности созвучна народному духу. И вот, стремясь уловить конкретные, зримые очертания этой «субстанции», стремясь заключить этот бестелесный дух в амфору научного силлогизма, исследователь пытается поставить его в определенное, эмпирически наглядное отношение к материальной конкретности народной поэзии. Что получается из этого, мы видели. И тут встает один важный теоретический вопрос: а возможно ли вообще выразить это отношение? Можно ли перевести его на язык известных в фольклористике понятий и терминов?

Не слишком ли бедна, ограничена таблица фольклорных элементов, на которые можно разложить отношение писателя к фольклорным традициям, его подлинную «учебу» у фольклора? Не предполагает ли эта учеба таких форм, при которых влияние фольклора дает в творчестве писателя какие-то гораздо более глубокие, хотя и эмпирически менее наглядные результаты, чем прямое использование им отдельных фольклорных образов, мотивов, приемов?

Ответ на все эти вопросы может быть, как нам кажется, лишь один: сложное и многообразное отношение писателя к фольклору находит в текстуальных соприкосновениях его произведений с фольклором выражение далеко не исчерпывающее, не полное. Роль фольклора в его эстетическом воспитании может быть как угодно велика, но фиксировать или не фиксировать эту свою «зависимость» от фольклорных традиций текстуально — это зависит от характера творческой индивидуальности писателя и от того, насколько прямое использование фольклора допускается характером его конкретной художественной задачи. Ибо в отношениях писателя с фольклором действует, думается, своего рода закон превращения энергии: усваивая фольклор как одну из форм энергии, писатель превращает ее во многие другие, качественно отлич-

ные формы, в которых специфические признаки этой «первичной» формы исчезают, но которые тем не менее обязаны ей в какой-то мере своим происхождением. Поэтому влияние фольклора на писателя, как бы ни было оно объективно велико, может не находить в его произведениях, так сказать, непосредственной материализации. Признав же это, мы оказываемся перед необходимостью отказаться от фольклоризма как абсолютной единицы измерения творческих взаимоотношений писателя с фольклором, потому что единица эта дает о действительном характере этих отношений представление далеко не исчерпывающее, не полное.

Здесь как-будто напрашивается вопрос: если взаимоотношения писателя с фольклором в принципе могут принимать такие формы, при которых исчезает осязаемая, вещественная единица измерения, то как в таком случае вообще можно определить меру влияния фольклора на писателя? Возможна ли здесь вообще какая-либо единица?

Чтобы ответить на этот вопрос, необходимо коснуться еще одной характерной стороны современных исследований. Дело в том, что сама возможность постановки данного вопроса совершенно органически, как нам кажется, связана с весьма устойчивым представлением, будто искать непосредственных связей писателя с фольклором нужно всегда и при всех обстоятельствах. Представление это вырастает из общего, приобретшего в науке последнего времени необычайно широкие права отношения к фольклоризму как к чему-то основополагающему, нормативному, без чего, например, народность литературы просто не мыслится. Стало чем-то само собой разумеющимся, молчаливо допущенным и признанным, что чем более народен писатель, тем выше его фольклоризм, и наоборот — чем явственнее связи писателя с фольклором, тем глубже народность его творчества. Фольклоризм, таким образом, приобрел некий комплиментарный смысл, и это радикально влияет на всю методiku исследований: он попросту становится заданной темой, своеобразным анализатором, с помощью которого можно любого писателя подвергнуть этакой «пробе на народность». Причем самое-то удивительное состоит в том, что «пробе на народность» писатели подвергаются нередко без всякого разбора, без учета того, в каком качестве присутствует фольклор в их творчестве, насколько специальную функцию он там выполняет. Одного простого наличия у писателя тех или иных фольклорных элементов для исследователей часто оказывается достаточно, чтобы поставить вопрос о его особой народности и — шире — о принципиальной зависимости литературы от фольклора. Неудивительно поэтому, что исследователи с таким пристрастием стремятся учесть малейшие проявления фольклоризма, в том числе (и, надо сказать, чаще всего) такие, которые в плане действительных взаимоотношений писателя с фольклором ни о чем, собственно, не говорят. В самом деле, что для нас следует из того,

например, факта, что в известных автобиографических повестях Ф. Гладкова крестьяне поют народные песни и употребляют пословицы? Можно ли и нужно ли это естественное присутствие фольклора, эту его простую «наличность бытия» рассматривать как проявление особого отношения писателя к фольклору, как свидетельство особой роли фольклора в его творчестве? Есть ли тут то, что называется составом проблемы? Нам представляется, что нет. Нам представляется, что в данном случае обращение писателя к фольклору не стоит ни в каком отношении ни к вопросу о специфике его творчества, ни к вопросу о его народности.⁴ Ибо фольклор для него в данном случае есть не что иное, как простой атрибут отражаемой действительности, сопутствующий, так сказать, признак изображаемого объекта, фиксируемый писателем не столько в силу какого-то особого пристрастия к фольклору, сколько потому, что, не отразив его, он не отразил бы определенных сторон изображаемого предмета и отступил бы таким образом не столько от фольклоризма, сколько от принципов объективного изображения. Изучение такого фольклоризма приближает нас к пониманию особенностей творчества Ф. Гладкова лишь в очень незначительной степени. Потому что фольклоризм этого рода свойствен в той или иной мере очень многим писателям, начиная с безвестных древнерусских летописцев и кончая современными писателями, и, следовательно, различия между ними идут отнюдь не по этой линии. Такое их обращение к фольклору не включает в себе никаких сколько-нибудь поучительных моментов, и хотя иметь в виду его, конечно, нужно, но быть предметом самостоятельного исследования и тем более основой теоретических обобщений оно вряд ли может.

Между тем в современных исследованиях этот тип фольклоризма служит предметом интереса едва ли не преобладающего. Можно сослаться на десятки и десятки работ, в которых общие выводы, касающиеся литературно-фольклорных взаимоотношений, делаются на основе изучения именно этого типа фольклоризма.

В этой ситуации вопрос, который мы задали себе с точки зрения наших возможных оппонентов, представляется нам вполне естественным. В самом деле, как определить степень влияния фольклора на писателя, если единственная единица измерения,

⁴ Говоря о Н. М. Языкове, Белинский писал: «Но как ему во что бы ни стало надо быть народным и как поэзия для него есть только маскарад, то ... он старается закрыть свой фрак зипуном, поглаживает свою накладную бороду и, чтоб ни в чем не отстать от народа, так и щеголяет в своих стихах и грубостью чувств и выражений. По его мнению, это значит быть народным! Хороша народность! Кому не дано быть народным и кто хочет сделаться им насильно, тот непременно будет простонародным или вульгарным» (Полн. собр. соч., Изд. АН СССР, М., т. VIII, 1955, стр. 457). Легко понять, в каком ложном положении оказался бы исследователь, который вопросы фольклоризма и народности Языкова стал бы решать, исходя лишь из наличия фольклорных элементов в его стихах.

при которой анализ сохраняет под собой хоть какую-то конкретную почву, признается недостаточной, неточной? Ответ на этот вопрос лучше всего, думается, сформулировать также в форме вопроса: а нужно ли вообще пытаться измерить это влияние в каких бы то ни было единицах, если тот или иной писатель не подает к этому специальных, так сказать, поводов, т. е. если характер его обращения к фольклору не таков, что без учета его нельзя в полной мере судить о специфических особенностях его творчества? Нужно ли представлять обращение литературы к фольклору как нечто нормативное, обязательное, находящееся в прямой пропорциональной зависимости от таких ее сторон, как метод, народность, объективный художественный потенциал, и в свою очередь детерминирующее эти ее стороны?

Так мы приходим к тому, что составляет самую суть проблемы взаимоотношений литературы и фольклора, — к вопросу о том, какова действительная роль фольклора в эстетическом воспитании писателя, в формировании особенностей его творчества и — шире — в историческом развитии литературы, каковы стимулы обращения литературы к тем или иным фольклорным традициям, каковы ее «права и обязанности» по отношению к ним.

2

Выше мы говорили об одном объективном противоречии, возникающем всякий раз, когда предпринимается попытка измерить всю полноту влияния фольклора на литературу в единицах фольклоризма.

Пришло, думается, время сказать и о другой тенденции в изучении литературно-фольклорных взаимосвязей, также достаточно отчетливо проявившейся в современных исследованиях. Состоит она, эта тенденция, в том, что сопоставление литературы и фольклора производится уже не в каких-то частных, эмпирически очевидных моментах, не в плане сюжетного или тематического сходства, а в самых общих свойствах литературы и фольклора как определенных и специфических форм отражения действительности. Разговор, таким образом, приобретает характер теоретико-эстетический, предполагающий определенное понимание общих проблем искусства.

Существует мнение — и его разделяют многие — что задачи дальнейшего изучения взаимоотношений литературы и фольклора состоят в том, чтобы показать роль фольклора в формировании самых глубоких основ индивидуального художественного творчества, его активное воздействие на самый процесс и характер отражения писателем действительности. «В настоящее время, — пишет, например, П. С. Выходцев, — когда накоплен большой материал об использовании различных элементов фольклора отдельными писателями, задача состоит в том, чтобы более глубоко

изучить основной вопрос — о роли народного творчества как определенной художественной системы эстетического освоения действительности народными массами в развитии литературы. Речь должна идти не столько об использовании писателями отдельных фольклорных мотивов, образов и т. п. . . . , сколько о воздействии народно-поэтических принципов изображения действительности на формирование и развитие литературы социалистического реализма».⁵

Вообще говоря, этот своеобразный (и, надо сказать, довольно распространенный) фольклористический максимализм в основе своей весьма понятен. Располагая множеством фактов прямого или косвенного обращения литературы к фольклору, а также многочисленными признаниями самих писателей в том, какую значительную роль играл фольклор в их эстетическом воспитании, исследователи, естественно, хотят показать зависимость от фольклора возможно более широкого круга сторон индивидуального художественного акта, возможно, более существенных сторон литературного развития.

Стремление это, повторяем, вполне понятно и в известной мере оправданно. Однако посмотрим, какими же средствами оно осуществляется.

Наиболее характерный подход в этом отношении таков. Берутся некоторые общие свойства фольклора и литературы и представляются как присущие только (или в наибольшей степени) фольклору, а это, естественно, уже ведет к заключению, будто освоение литературой известных сторон художественного мастерства, достижение ею определенного изобразительного уровня возможны только с «помощью» фольклора. Наглядным примером тому могут служить широко бытующие рассуждения о природе фольклорного образа, о фольклорных принципах типизации, в которых видят некую идеальную норму восприятия и отражения действительности, норму, которую рекомендуется усвоить и современной литературе. Так, например, перечислив некоторые черты, действительно свойственные многим фольклорным произведениям (собираемость, «всеобщность» образов, сочетание в них «радио» и «интуицию», масштабность их и «идеальность»), П. С. Выходцев пишет: «Эти специфические особенности фольклора способствуют более синтетическому, более обобщенному реалистическому воспроизведению действительности. . . » и прибавляет: «Думается также, что именно эта черта фольклора (не говоря уже о народных идеалах, отраженных в устном поэтическом творчестве) соприкасается и с творческим методом социалистического реализма, одной из главных задач которого является создание

⁵ П. С. Выходцев. Русская советская литература и народное творчество, стр. 6.

характеров, выражающих коренные, типические черты нашего народа».⁶

В приведенном рассуждении нас более всего настораживает та своеобразная фетишизация фольклора, под влиянием которой исследователь не замечает ни того, что почти все перечисленные им стороны фольклорных образов не являются признаками, присущими только им, ни того, что синтетичность, обобщенность, собирательность далеко не всегда суть показатели реализма, ни того, наконец, что сопоставлять метод фольклора с методом социалистического реализма можно разве лишь в убеждении, что несопоставимых вещей не бывает вообще.

В самом деле, почему «нарицательность», «сбирательность» и т. д. должны рассматриваться как «специфические» свойства фольклорных образов? Разве Хлестаков, Обломов, Самгин, дед Щукарь и многие, многие другие литературные образы менее «сбирательны», «нарицательны», «всеобщи», чем, скажем, Добрыня Никитич или Еруслан Лазаревич? Разве в образе пушкинской Татьяны или Наташи Ростовой в меньшей степени сливаются «радио» и «интуицию», чем в образе Василисы Премудрой или Мамелфы Тимофеевны? И вообще, что это за странное обыкновение — как только зайдет речь о художественном обобщении, о принципах типизации, так немедленно ссылаться на фольклор как на идеальный образец того и другого!

Да, многие фольклорные образы сбирательны. Да, они несут в себе подчас громадный заряд обобщения. Но значит ли это, что сбирательность эта и всеобщность возможны в рамках лишь тех принципов типизации, на основе которых они созданы? Нет, не значит. Ведь сбирательность сама по себе не является показателем какого-либо одного вида типизации. Она возможна при любом более или менее позитивном методе отражения действительности, при любом характере типизации: образы большой степени обобщенности создавали как фольклор, так и почти все известные в истории литературы творческие направления — и классицизм, и реализм, и романтизм. «Илиада» и русские былины, Мольер и Фонвизин, Байрон и ранний Пушкин, Шекспир и Гоголь — одного этого случайно составленного перечня достаточно, чтобы понять, что сбирательность образа ничего еще не говорит о характере метода, на основе которого этот образ создан. Потому-то и нельзя говорить о том, что такие черты фольклорных образов, как сбирательность, нарицательность, всеобщность и т. д., «способствуют более синтетическому, более обобщенному реалистическому воспроизведению действительности». Потому же самому в том, что и фольклор и литература социалистического реализма выражают «коренные, типические черты нашего народа», нет еще никакого

⁶ П. С. Выходцев. Русская советская литература и народное творчество, стр. 12 (курсив мой, — Л. Е.).

основания для утверждения о реальном их «соприкосновении». Эти свойства фольклора и советской литературы вырастают на основе настолько различных методов,⁷ что всякое сопоставление их с целью усмотреть здесь какую-либо преемственность выглядит в лучшем случае как более или менее формальная абстракция.

Рассматриваемая постановка проблемы литературно-фольклорных взаимоотношений стала возможна в советской науке, как нам кажется, лишь потому, что исследователи вольно или невольно смешивают два хотя и родственные, но все же достаточно самостоятельных вопроса — вопрос о реальных связях фольклора и литературы в процессе исторического развития последней (т. е. вопрос строго историко-литературный) и вопрос об абсолютной значимости фольклора как определенной художественной традиции, как одной из тех форм искусства, которые, по словам Маркса, «продолжают доставлять нам художественное наслаждение и в известном смысле сохраняют значение нормы и недостижимого образца» (а этот вопрос относится уже к сфере эстетики и теории литературы). Именно смешение этих вопросов приводит к тому, что формы обращения к фольклору отдельных писателей (формы исторически обусловленные) как бы канонизируются, а фольклоризм превращается в своего рода «философский камень» народности, реализма и художественного совершенства.

В каждом из этих вопросов таятся свои трудности.

Трудности, отличающие первый из них, связаны прежде всего с необходимостью правильно определить факторы, так сказать, регулирующие обращение литературы к фольклору в каждую историческую эпоху, ибо совершенно очевидно, что вступать в те или иные взаимоотношения с фольклором литературу заставляли факторы всякий раз исторически конкретные, особенные, неизменно отражающие характер ее социальных и эстетических задач. В каждый исторический период фольклор «нужен» был литературе разными своими сторонами, в разном объеме, в разном отношении. В одни эпохи обращение к нему определялось одними потребностями литературы, в другие — другими; если в одни эпохи оно имело характер бессознательный, стихийный, отражая в этом случае известное единство литературы и фольклора как двух хотя и специфических, но все же связанных между собой форм общественного сознания, то в другие периоды оно принимало форму вполне осознанного процесса, регулируемого в каждом данном случае господствующими социально-эстетическими

⁷ Специально не касаясь большого и сложного вопроса о методе фольклора и еще более сложного вопроса о методе социалистического реализма, отметим лишь, что если обобщенность фольклорных образов может рассматриваться как проявление недифференцированности фольклорного художественного сознания, то способность социалистического реализма «выражать коренные, типические черты нашего народа» предполагает глубокий научный анализ в сочетании его с сознательным и целенаправленным синтезом.

устремлениями эпохи. Как ни велико значение народности в литературе, как ни сильно влияли поиски литературы в этом отношении на характер литературно-фольклорных взаимосвязей, все же сумма факторов, определяющих конкретную форму этих взаимосвязей, не может быть сведена только к народности. Народность как определенная эстетическая категория, как осознанный эстетический идеал возникла в русской литературе сравнительно поздно — в конце XVIII—начале XIX столетия. До тех же пор, при том, что многие произведения древней русской литературы объективно отмечены несомненными чертами народного восприятия и народной изобразительности, народность представляла собою скорее, так сказать, прикладной признак литературы, стихийно присущее ей качество, нежели предмет сознательных ее устремлений. И тем не менее литература обращалась к отдельным сторонам фольклора уже тогда, т. е. задолго до того времени, когда народность стала определенной эстетической традицией. При этом если народность древней литературы имела характер неосознанный, стихийный, то об использовании фольклора в литературных памятниках того времени это можно сказать далеко не всегда: и в «Повести временных лет», и в «Повести о разорении Рязани Батыем», не говоря уже о «Слове о полку Игореве», обращение к фольклорным изобразительным средствам — акт далеко не бессознательный, не случайный. Когда летописец, рассказывая о победе русского юноши-кожемяки над могучим печенежином, изображает этот подвиг в масштабе, близком поэзии былинного эпоса, когда гениальный создатель «Слова о полку Игореве», рисуя образ Ярославны, столь широко обращается к традициям народной причети, когда другой великий писатель, скорбно повествуя о гибели рязанских «резвцов», изображает их в подчеркнута эпические ситуациях, то за всем этим нам видится вполне осознанное стремление древнерусских писателей опереться в известных моментах своего повествования на изобразительные традиции, которые в данном случае казались им абсолютно наилучшими.

Что могло быть причиной этого стремления? Почему писатели обращались к фольклору, несмотря на то что общее, так сказать, теоретическое отношение их к народной поэзии часто бывало отрицательным? Очевидно, лишь потому, что для изображения некоторых сторон действительности фольклорные изобразительные средства были приспособлены больше, чем те, что были выработаны в собственно литературной традиции.

Ранняя русская литература с ее или узко историческим или религиозно-дидактическим содержанием не выработала и не могла выработать изобразительных средств, способных выразить содержание, требующее художественных форм выражения. Художественная форма, язык искусства, вырабатывались в пору первых шагов литературы прежде всего и главным образом именно в фольклоре,

там, где живая жизнь уже была объектом художественного творчества, — к моменту возникновения литературы фольклор уже располагал богатейшим героическим и сказочным эпосом, разнообразными формами лирики, обрядовой и календарной поэзии.

Пока задачи литературы были таковы, что не требовали собственно художественных средств, обращение ее к фольклору носило характер эпизодический, стихийный. Фольклор использовался ею либо как источник исторических знаний (предания, включенные в летописи), либо как неотъемлемая и практически неосознаваемая составная часть повествовательного языка (например, афоризмы в «Поручении Владимира Мономаха», «Житии протопopa Аввакума» и др.).

Однако со временем литература должна была встать к фольклору в отношении более определенное. Поскольку литература — институт общественный, постольку развитие общества вызывает в ней расширение сферы ее интересов, сферы осваиваемой ею действительности. Органические потребности общества отражаются в ней все сильнее и шире. Соответственно этому все более настоятельно ощущается и потребность новых форм выражения. В древней русской литературе этот процесс роста общественного ее содержания был весьма интенсивным. Временами он явно опережал процесс кристаллизации изобразительных средств, вырабатываемых только в пределах собственно литературной традиции. Поэтому для лучшего осуществления своих усложняющихся задач она все в большей степени становилась вынужденной опираться на все достижения национального интеллекта, на все, что считала она возможным использовать. Арсенал изобразительных средств, накопленных в фольклоре, и был для нее одним из этих возможных источников. Программного и даже хотя бы в какой-то мере узаконенного характера это обращение, конечно, не имело. Превосходства фольклорной изобразительности, фольклорного языка древняя литература никогда не осознавала и не признавала. Фольклорные средства использовались ею в известном смысле вынужденно, неволью, использовались там, где по существу трудно уже было избежать этого, там, где фольклорная изобразительность была не только абсолютно лучшей, но нередко и единственной формой выражения, находящейся в распоряжении возможного по тому времени художественного повествования. К числу таких изобразительных средств, равноценной замены которым литература не могла найти в собственном своем арсенале, относятся, например, средства эпической и лирической народной поэзии. И не случайно именно в «батальных» картинах и лирических портретах древней русской литературы влияние народной поэзии проступает с наибольшей отчетливостью.

Таким образом, на ранних ступенях развития литературы соприкосновения ее с фольклором осуществляются в той мере, в какой она испытывает потребность в изобразительных средствах,

способных выразить содержание, в разработке которого фольклор располагал неизмеримо большим опытом, чем она.

Следует подчеркнуть, однако, что обстоятельство это отнюдь не увековечивало зависимости литературы от фольклора. Аккумулируя, организуя в самой себе художественные силы нации и в этом смысле обращаясь к фольклору как к одному из возможных источников, литература осталась по отношению к нему в положении ученицы отнюдь не навсегда. Заимствуя из фольклора те или иные изобразительные средства, она не только тут же переносила их в план индивидуального художественного творчества, но и создавала этим самым более или менее стойкую собственно литературную традицию. А это значит, что необходимость *непосредственного* обращения к фольклору для последующих литературных поколений в значительной мере ослаблялась, становилась менее настоятельной, поскольку эти поколения могли относиться к изобразительным средствам, выработанным когда-то литературой в творческом взаимодействии с фольклором, как к традиции собственно литературной. Примером тому может служить «Поведание» Софония-рязанца, где опыт непосредственного обращения литературы к фольклору присутствует в трактовке автора «Слова о полку Игореве», т. е. как уже собственно литературный опыт.

Специально подчеркивая это обстоятельство, мы, разумеется, вовсе не хотим сказать, что обращение литературы к фольклору носило разовый, что ли, характер, что необходимость обращения к фольклорному художественному опыту для последующих литературных поколений была этим самым полностью исключена. Отнюдь нет. Фольклор как на ранних, так и на позднейших этапах развития литературы был тем художественным арсеналом, к которому писатели не переставали обращаться в самых разных отношениях — этот факт настолько очевиден, что не нуждается ни в каких доказательствах. Однако мысль о внутрилитературной преемственности, о внутрилитературных путях передачи уже ассимилированного фольклорного художественного опыта для нас все же весьма важна, ибо с забвением ее в современных исследованиях приходится сталкиваться слишком часто: всемерно стремясь увеличить количество удостоверений фольклоризма того или иного писателя, исследователи нередко усматривают непосредственное обращение его к фольклору там, где на самом деле имела место именно та внутрилитературная преемственность, о которой мы только что говорили.

3

Примерно с конца XVIII века начинается новый этап взаимоотношений литературы и фольклора, этап, на котором отношения эти начинают регулироваться принципиально иными факторами,

чем это было прежде. Связано это было прежде всего с тем обстоятельством, что народность стала осознаться как один из главных признаков истинного искусства, как вполне определенный эстетический идеал. Быть народным писателем — значит следовать в чем-то традициям народной поэзии, воспроизводить какие-то ее стороны. Это убеждение, было, если можно так выразиться, эстетической атмосферой на рубеже двух столетий. Подражаниями фольклору, ссылками на фольклор стремились узаконить свои эстетические, моральные, а нередко и социально-политические представления писатели всех существовавших тогда направлений, в особенности же сентименталисты и романтики.

Мы не можем, разумеется, входить здесь в сколько-нибудь подробное рассмотрение этих направлений — это предмет специальных и к тому же уже существующих исследований. В плане нашей темы мы отметим лишь, что в своем отношении к фольклору направления эти различаются меньше, чем можно было бы предполагать. Представления о народе, о «субстанциальных» его качествах были у них, конечно, разными. Разный они использовали в своей художественной практике и фольклорный материал. Однако при всем том сами принципы использования этого материала были у них в значительной степени одинаковыми. В основе эстетики и сентиментализма, и романтизма лежала несомненная идеализация определенных сторон народной жизни, весьма отвлеченная их поэтизация. Стремясь выразить народное восприятие жизни, писатели этих направлений фактически лишь стилизовали это восприятие в соответствии со своим представлением о нем. Сама же по себе во всей сложности ее черт и потребностей народная жизнь предметом эстетики их не была. Сентиментализм идеализировал одни стороны народной жизни, романтизм — другие, однако и тот и другой все же идеализировали действительность, и это самым непосредственным образом сказывалось на формах обращения их к фольклору. Эстетические задачи, решаемые ими, были слишком односторонни, а сам метод изображения слишком схематичен, чтобы возможности фольклора могли быть использованы ими в сколько-нибудь полной мере: тенденциозно трактуемый и используемый в художественной практике лишь в том качестве, в каком он гармонировал с их теоретическими представлениями, фольклор неизбежно превращался в декорацию, в элемент так называемого «народного колорита».

Относительно романтизма следует, впрочем, сделать одну оговорку. Она касается не тех его сторон, которые делают его вполне самостоятельным, известным в истории литературы направлением, а главным образом той стороны, которая, исторически проявившись, подготовила и тем резче подчеркнула объективную закономерность возникновения реализма.

Дело в том, что если романтизм и идеализировал народную жизнь, то в отличие от сентиментализма это была по крайней мере

деятельная идеализация. Народность романтизма при всей ее наивности включала и предполагала гораздо больший круг условий, опиралась на хотя и весьма отвлеченное, но все же действительное понимание народных устремлений и идеалов и отражала уже стремление ответить на коренные вопросы современной действительности. Идеалы, выдвинутые романтизмом, прямо звали к изучению народной жизни, и в этом была определенная гарантия реальной связи с действительностью, гарантия возможности преодоления относительной ограниченности художественного метода романтизма. Верно, что романтизм оказался как бы не в силах реализовать им же самим выдвинутых задач. Верно, что явления реальной действительности часто были для романтиков лишь своеобразным толчком для работы фантазии, поводом для провозглашения определенных идей, и, забываясь единственно о выражении этих идей, писатели, как правило, вполне довольствовались условным обозначением самой действительности, условными и нормативными средствами выражения. Верно, наконец, и то, что и сама народность — один из главных эстетических принципов романтизма — не могла быть достигнута в произведениях романтиков в полной мере, ибо национальное своеобразие явления — это не внешний атрибут его, а форма его существования, которая, следовательно, требует в искусстве не называния только, а раскрытия самой структуры явления, показа его во всех многообразных реальных связях, т. е. в конечном счете требует реалистического принципа отражения. Все это так. Однако столь же верно и то, что творческого интереса романтиков был направлен на реальную действительность в большей мере, чем это было в литературе сентиментализма, а это при всех прочих равных условиях стимулировало стремление ко все большей художественной полноте. Практически тут все зависело от меры и природы таланта писателя. На почве романтизма чаще всего вырастали диковинные заморские цветы, но на ней же родился и «Борис Годунов»⁸ и «Мцыри».

⁸ В 1826 году Пушкин писал о «Борисе Годунове»: «Отказавшись добровольно от выгод, мне представляемых системой искусства, оправданной опытами, утвержденной привычкою, я старался заменить сей чувствительный недостаток верным изображением лиц, времени, развитием исторических характеров и событий — словом, написал трагедию истинно романтическую» (Собр. соч. в шести томах, Гослитиздат, М., т. 5, 1950, стр. 55—66). — Приводя эти слова А. С. Пушкина, мы, разумеется, вовсе не хотим сказать, что трагедия «Борис Годунов» — произведение романтическое в современном понимании этого термина. Определение самого Пушкина («трагедия истинно романтическая») конкретно не означает ничего другого, кроме того, что в создании «Бориса Годунова» поэт исходил из художественных принципов, противостоящих узаконенной в практике XVIII—начала XIX века эстетической системе классицизма, развивая систему, восходящую своими корнями к Шекспиру. И, напоминая об этом, мы лишней раз хотим подчеркнуть, что эстетическая платформа и потенциальные возможности романтизма были гораздо богаче, чем можно думать, исходя лишь из тех в сущности весьма специфических произве-

Эта устремленность к действительности, эта потенциальная эстетическая активность должны были рано или поздно привести в конце концов к тому, что эстетическая платформа романтизма стала все чаще осознаваться как недостаточная, неспособная гарантировать необходимую полноту изображения. Возможности объяснения явлений действительности в искусстве требовали связывания этих явлений со все более широким кругом условий; они требовали страдания жизни во всей сложности ее проявлений, со всеми ее связями, подчас глубоко скрытыми от непосредственного взгляда. Так родилась эстетика правды жизни, эстетика жизненной характерности, стремление воспроизводить действительность в формах ее самое.

В числе лучших эстетических заветов прошлого реализм унаследовал и стремление к народности, и определенные обязательства по отношению к фольклору. Все основные каналы, которыми фольклор проникал в литературу прежде, сохранились и в литературе реализма. Как и в древности, народная поэзия продолжала служить источником определенного рода знаний и проникала в литературу как известная сторона изображаемой действительности; так же, как сентименталисты и романтики, писатели-реалисты ссылались на фольклор как на уникальный в своем роде критерий народности, точнее, как на материал, дающий им право утверждать свое понимание народности и художественности. Однако при всем том взгляд на фольклор был у реалистов несравненно более широким и принципиальным, чем это было прежде. Ставя своей эстетической целью воспроизведение действительности в формах самой действительности, иначе сказать, обосновывая свое право понимать ее так, а не иначе, ссылками на все явление, а не на какую-то одну его сторону, они, естественно, должны были отказаться и от одностороннего использования фольклора. Лишь на основании всего фольклора (и, разумеется, не только фольклора), а не отдельных его проявлений, считали они возможным судить о духовной жизни народа. Потому обращение их к фольклору носило характер свободный, конкретный, определяемый всякий раз не только конкретным замыслом произведения, но и учетом объективных возможностей фольклора в деле творческой помощи литературе.

дений, с которыми впоследствии стало связываться общее представление о романтизме. Для одних писателей романтизм был очередной (после классицизма и сентиментализма) эстетической догмой, очередной «l'art poétique», но были и такие писатели, которыми романтизм воспринимался как своеобразное эстетическое раскрепощение, отход от условности и эстетической регламентированности, свойственной и классицизму, и в известной мере сентиментализму. Не боясь тавтологии, можно сказать, что как система романтизм вел к романтизму и только; воспринятый же в его революционизирующем значении, романтизм явился не только историческим предшественником, но и материнским лоном реализма.

Последнее обстоятельство нам хотелось бы подчеркнуть особенно, ибо, как мы отмечали, в современных исследованиях прочно укоренилось убеждение, будто народность и фольклоризм — вещи, находящиеся в прямой пропорциональной зависимости друг от друга. Между тем дело обстоит гораздо сложнее. Уже опыт древней литературы показывает, что обращение к фольклору было потребностью не только непосредственно идеологической, но и собственно литературной, потребностью, отражающей не только идеологические пристрастия писателей, но и поиски изобразительных средств, способных наилучшим образом отразить, оформить непрерывно расширяющийся, усложняющийся предмет изображения. В новейшую эпоху, особенно в литературе реализма, эта черта литературно-фольклорных взаимоотношений выступает с еще большей отчетливостью.

Конечно, никто не станет спорить с тем, что усиление внимания к фольклору в литературе реализма отражало и рост интереса к народной жизни вообще, и в этом смысле вопрос о фольклоризме Некрасова и других писателей-демократов по необходимости будет в значительной степени вопросом о мировоззрении этих писателей, в частности об их народности. Нет сомнения также и в том, что стремление к подчеркнутой народности формы проявившееся в творчестве крупнейших русских писателей временами с особенной силой («Сказки» Пушкина, «Народные рассказы» Л. Толстого, сказы Лескова, «Кому на Руси жить хорошо» Некрасова, сказки Щедрина и Гаршина и т. д.) может быть удивительно объяснено только с точки зрения идейной эволюции этих писателей и — шире — с точки зрения общественно-политической борьбы соответствующих эпох. Однако сравнивая фольклоризм того же Некрасова и, допустим, Рылеева или Марлинского, мы должны будем, и тоже по необходимости, выйти за пределы сопоставления их, так сказать, на платформе идеологической: различия их в принципах использования фольклора гораздо больше и «программнее», чем различия в отношении к народу и в стремлении к народности.

В чем тут дело? Очевидно, в том, что система факторов, определяющих обращение литературы к фольклору, не сводится только к моментам идеологического порядка, что к осознанию необходимости этого обращения литература может приходиться под влиянием самых различных, и часто весьма специфических потребностей, характеризующих развитие ее как определенной формы художественного отражения действительности. Думается также, что и сама народность не может быть представлена как лишь идейный признак литературы. По крайней мере, в литературе реализма она выступала не только как идеологическая традиция, но в значительной мере и как требование метода, как одно из необходимых его условий, ибо воспроизведение действительности в формах ее самой не могло быть ничем иным, как воспроизведением ее именно в на-

циональных формах, и, следовательно, мерой народности в этом случае служила степень объективности, степень полноты изображения, т. е. степень реализма.⁹

С этим обстоятельством и нужно, на наш взгляд, связывать характер использования фольклора в литературе реализма. Признавая собственно идеологические регуляторы взаимоотношений литературы и фольклора весьма существенными, но не единственными, и заостряя внимание на эстетической стороне дела, следует помнить, что в своих отношениях с фольклором реализм исходил не только из признания его огромной общественной и художественной значимости и его объективных возможностей в «строительстве» литературы, но и из осознания его исторической ограниченности в условиях усложнившихся задач художественного развития общества.

Дело в том, что к моменту возникновения реализма (как бы ни определять этот момент) сама литература уже располагала громадным и вполне самостоятельным художественным опытом. У нее был свой круг интересов, свой, предмет изображения, свой стиль, свои вкусы — словом, свои, сложившиеся в течение веков самостоятельного развития эстетические традиции. Временами пути ее пересекались с фольклором (и можно даже сказать, что обращение ее к фольклору тоже было одной из ее наиболее постоянных традиций), но даже в периоды самых активных увлечений фольклором она не утрачивала своего эстетического суверенитета. Реализм в этом смысле был вершиной ее интеллектуального развития, показателем ее наивысшей зрелости — социальной, философской и художественной. Вполне естественно поэтому, что он унаследовал не только этот «родовой», собственно литературный эстетический суверенитет по отношению к фольклору, но и более трезво оценил фольклоризм своих литературных предшественников. Его отношение к фольклору могло уже не быть столь прагматическим, как в древней литературе (ибо единственным и незаменимым источником, исторических, например, знаний фольклор был для него несравненно реже, чем для древней литературы); ему незачем было обращаться к фольклору за национальными декорациями, как это делали сентименталисты и романтики, ибо он располагал гораздо более надежной гарантией народности — объективным подходом к действительности. Фольклор «нужен» был ему совсем иными сторонами — только теми, которые, расширяя, углубляя сферу его

⁹ «Повести г. Гоголя народны в высочайшей степени, — писал Белинский, — но я не хочу слишком распространяться об их народности, ибо народность есть не достоинство, а необходимое условие истинно художественного произведения, если под народностью должно разуметь верность изображения нравов, обычаев и характера того или другого народа, той или другой страны. Жизнь всякого народа проявляется в своих, ей одной свойственных формах, следовательно, если изображение жизни верно, то и народно... Пора бы нам перестать хлопотать о народности, так же как пора бы перестать писать, не имея таланта» (Полн. собр. соч., т. I, 1953, стр. 295).

изобразительных возможностей, не могли в то же время внести какого-либо диссонанса в основную эстетическую тональность реализма — тональность «серьезного», правдивого изображения. Становится понятным, что реалисты не могли в своем творчестве удовлетворяться принципами фольклорного метода изображения. Они как бы инстинктивно чувствовали, что метод этот приспособлен для выражения совершенно иного содержания, совершенно иного художественного сознания и что применять его в современной литературной практике значило бы добровольно отказаться от тех огромных художественных завоеваний, которых добилась литература в процессе своего многовекового развития, не реализовать и сотой доли задач, стоящих перед современной литературой.

То же можно сказать о возможности использования и многих других сторон фольклора в литературе реализма. Стремясь на материале фольклора постигнуть тайну национального восприятия, освоить возможности национального языка как орудия реалистического отражения и т. д. писатель, естественно, не мог брать эти элементы в тех подчас примитивных формах, в каких они были закреплены в самом фольклоре. В таких сферах, как искусство композиции, как индивидуализация образа, как чувство конкретного объекта отражения и связанное с этим единство и полнота выражения, литература в силу естественных условий располагала несравненно большим опытом, чем фольклор, и не могла, конечно, учиться у него всему этому. Именно поэтому литература не могла взять на вооружение многие фольклорные жанры, так как они по природе своей были связаны с тою относительной неразвитостью художественного мышления, которую уже давно преодолела литература. В своем обращении к фольклору литература совершенно закономерно остановилась на таких крупных, капитальных категориях, как, например, национальная характерность восприятия, категориях, которые прямым образом не связаны с узкой материальностью жанра (а следовательно, с его ограниченностью), но, выражая коренные особенности национального художественного мышления, предполагают широчайшие сферы применения, и, главное, позволяют найти наиболее естественную и потому наиболее полную форму выражения. «Сказка сказкой, — говорил Пушкин, — а язык наш сам по себе, и ему-то нигде нельзя дать этого русского раздолья, как в сказке. А как это сделать? ... Надо бы сделать, чтоб выучиться говорить по-русски и не в сказке... Да нет, трудно, нельзя еще!».¹⁰ Отсюда видно, какие трудности возникали у писателя-реалиста в процессе обращения его к фольклору — видя определенные фольклорные изобразительные средства великолепно развитыми в системе фольклорных жанров, приспособленными для выражения специфического содержания, он не мог использовать

¹⁰ А. С. Пушкин в воспоминаниях современников и письмах. Составил Н. А. Заозерский, М., 1910, стр. 61—62.

их в этой их форме (т. е. за пределами тех жанров, где они являются значимыми). Но, ощущая в них огромные абсолютные изобразительные возможности, он стремился усвоить на их примере наиболее общие (не связанные с жанровой конкретностью) навыки художественного выражения (нам думается, что в создании своих гениальных сказок Пушкин, помимо всего прочего, инстинктивно руководствовался стремлением на практике, непосредственно пожить в стихии живого народного языка, проникнуться его строем в том самом жанре, где по тому времени в наибольшей степени были развиты его возможности, — словом, стремился как-то тонизировать свое художественное восприятие в этом смысле).

То, что усвоение литературой фольклорного художественного опыта происходило на широкой основе, а не в плане формально-эстетической зависимости, в огромной степени обогащало литературу, предохраняя ее от стилизации и декоративности и позволяя ей выявить такие возможности фольклорных изобразительных средств, которые даже в самом фольклоре не могли по-настоящему проявиться. Это лишний раз подчеркнуло, что только реализм нуждается в «мобилизации» всех художественных сил нации и только он способен обеспечить эту мобилизацию, так как только его критерий — объективное отношение к реальной действительности — гарантирует наиболее полный и принципиальный учет всего, что создано в процессе художественной деятельности народа в целом.

Таким образом, действительное отношение реализма к фольклору было в высшей степени сложным, тонким и опосредованным. В рамках простого фольклоризма раскрыть его полностью уже нельзя. Ибо эстетические задачи реализма допускали прямое использование фольклора лишь в определенных случаях, и случаи эти, конечно же, не дают сколько-нибудь полного представления о подлинных масштабах эстетического вклада фольклора в литературу. Были писатели, обращавшиеся к фольклору в сравнительно более широких масштабах (Кольцов, Некрасов, Никитин и др.); были и такие, в творчестве которых фольклорная струя получила выражение не столь характерное и специфическое (Пушкин, Лермонтов, Тургенев, Л. Толстой и др.); были, наконец, и такие писатели, которых вообще трудно поставить в сколько-нибудь конкретное отношение к фольклорным традициям (Гончаров, Чехов, Бунин, Куприн). Но как относительно первых нельзя сказать, что только в таких формах и возможно обращение литературы к фольклору, так и в связи с остальными было бы ошибочно утверждать, что в условиях реализма вопрос о творческом влиянии фольклора на писателя может быть снят. Потому что и те, и другие, и третьи более или менее отчетливо различаясь по степени фольклоризма, были едины в своем отношении к фольклору в некоем другом, высшем смысле: всех их объединяло признание объективного художественного потенциала народного творчества, признание необходи-

мости включить богатейший художественный опыт фольклора в опыт литературный. Это свое убеждение они и претворяли в своей художественной практике — каждый по-своему, каждый в соответствии с особенностями своей творческой манеры, конкретного художественного замысла, в соответствии с природой изображаемого объекта. Причины, заставлявшие одних писателей обращаться к фольклору как к непосредственной творческой традиции, были столь же вескими, как и причины, побуждавшие других писателей следовать иным традициям (что, конечно, не затрагивает вопроса об их общем отношении к фольклору). Реализм не делал из фольклоризма культа, но и не накладывал на него никаких запретов. Открыв в фольклоре массу творческих возможностей, могущих быть использованными в литературе, он не предписывал никаких рецептов их использования. Кроме, пожалуй, одного: чтобы использование это всегда было целесообразно, художественно оправданно, созвучно эстетической природе реализма.

В изучении фольклора (независимо от того, в каких конкретных формах выразятся результаты этого изучения) писатели-реалисты видели одно из действительных средств приближения литературы к народу. Понимать это следует, разумеется, не только в том элементарном смысле, что писатели стремились сделать свои произведения максимально доступными «простому народу», а прежде всего в том, что они стремились сделать литературу подлинно национальной, в наибольшей степени способной решать непрерывно усложняющиеся художественные задачи. «Народность, — писал Н. А. Добролюбов, — понимаем мы [не только] как умение изобразить красоты природы местной, употребить меткое выражение, подслушанное у народа, верно представить обряды, обычаи и г. п. . . . Чтобы быть поэтом истинно народным, надо больше: надо проникнуться народным духом, прожить его жизнью, стать вровень с ним, отбросить все предрассудки сословий, книжного учения и пр., прочувствовать все тем простым чувством, каким обладает народ. . .».¹¹ Вот эти-то качества, столь необходимые писателю, чтобы он мог отражать народную жизнь во всей ее полноте, чтобы он мог стать писателем-реалистом, и воспитывал в нем фольклор, непосредственное воплощение народного духа и народного художественного восприятия.

В чем же в таком случае состоит реальный предмет исследования? Возможно ли, касаясь вопроса о влиянии фольклора на писателя, ограничиться ссылкой лишь на тот весьма общий факт, что фольклор воспитывает в писателе чувство национального восприятия?

Вместо ответа позволим себе привести несколько аналогий (помня, конечно, слова Энгельса о том, что всякая аналогия «хромает»).

¹¹ Н. А. Добролюбов, Собр. соч. в трех томах, Гослитиздат, т. 1. М., 1950, стр. 314.

Никто, надо полагать, не станет спорить с тем, например, что творческое влияние Пушкина на современную литературу исключительно велико. Однако как бы мы отнесли к такому научному трактату, как, скажем, «Пушкинские мотивы в „Тихом Доне“ М. Шолохова»? Или: «Использование элементов „Евгения Онегина“ в поэме А. Твардовского „За далью — даль“»? Как бы, далее, мы восприняли исследование, в котором рассматривался бы «шекспиризм» Л. Леонова или К. Федина?

С другой стороны, в истории искусства несомненно есть явления, более или менее непосредственное сближение которых напрашивается само собой. Например, драматургия Чехова и Горького. Или поэзия Маяковского и Асеева. Или, наконец, живопись Перова и В. Маковского.

В чем здесь дело? Почему первая группа примеров воспринимается нами как явная несуразица, тогда как вторая группа заключает в себе материал для серьезных размышлений? Ответ прост: в первом случае мы имеем дело с заданной темой, с формулировками, которые ни в малейшей мере не учитывают природы исследуемого предмета, его объективной специфики. Во втором же случае мы имеем дело с явлениями, которые не только допускают возможность взаимного сопоставления, но вне его не могут быть даже и поняты в полной мере.

Все это необходимо, думается, иметь в виду и при изучении проблемы взаимоотношений литературы с фольклором. По крайней мере один вывод следует отсюда с совершенной очевидностью: как заданная тема, как некий стандартный угол зрения, под которым можно рассматривать творчество любого писателя, проблема эта должна быть снята. Постановке вопроса о влиянии фольклора на писателя должно предшествовать выяснение качества, в каком фольклорные элементы присутствуют в его произведении (и присутствуют ли вообще). Только те писатели, обращение которых к фольклору отличалось более или менее резкой спецификой, для которых фольклор был не просто общей художественной традицией, но традицией творческой, специальной, только такие писатели заслуживают внимания с точки зрения проблемы фольклоризма литературы. Во всех же остальных случаях проблема взаимоотношений фольклора и литературы может стоять лишь как проблема теоретическая (а у нее свои принципы, свои методы и свой материал).

Это, разумеется, не значит, что мысль о необходимости творческого общения литературы с фольклором может быть поставлена под сомнение или сведена до уровня тех абстрактных и банальных истин, что вообще дескать полезно знать историю, родной язык и т. п. Нет, вопрос об отношении к фольклору, т. е. о том, что может дать писателю освоение всех глубочайших таинств фольклорной палитры, есть и всегда будет одним из самых сложных и, хочется сказать, самых деликатных вопросов эстетического раз-

вития. Салонно-пренебрежительное, «гастрономическое», по выражению Добролюбова, отношение к фольклору как своего рода поэтическому «примитиву» подлежит безусловному осуждению. Опыт русской (да и не только русской) литературы с полнейшей очевидностью свидетельствует, что все великие писатели были одновременно и большими знатоками фольклора, замечательными «старателями» языковых и изобразительных богатств, заложенных в недрах фольклора «Писатель, который не знает и не любит фольклора, — плохой писатель», — говорил М. Горький.

Все это так. И тем не менее, а, точнее сказать, тем более, мы решаемся утверждать, что во многих и многих случаях вопрос о влиянии фольклора на литературу может стоять лишь как вопрос теоретический. Теория его начинается там, где кончается фольклоризм литературы, «специальная», устанавливаемая фактически творческая зависимость ее от фольклорных традиций. Например, вопрос о фольклоризме приобретает большое значение, когда мы обращаемся к «Народным рассказам» Толстого и имеет лишь теоретический интерес в отношении к роману «Воскресенье», хотя принципиальное отношение писателя к фольклору было в обоих случаях одно. То же можно сказать и о Лермонтове, авторе «Песни про купца Калашникова» и «Героя нашего времени», и о Пушкине («Сказки» и «Медный всадник»), и о Щедрине («Сказки» и «Господа Головлевы»), и о Твардовском («Страна Муравия» и «За далью — даль»). Принципиальное отношение писателя к фольклору, а следовательно, абсолютное значение для него фольклора, и практическое использование фольклорных средств в его творчестве — величины далеко не равновеликие. Установить одно при помощи другого далеко не всегда возможно. Абсолютные «обязательства» писателя перед фольклором не покрывают фольклоризмом и не всегда предполагают фольклоризм. Да и вообще нужно сказать, что представления о возможных путях проникновения в современную литературу элементов, имеющих те или иные фольклорные аналогии, должны быть существенно уточнены. Во всяком случае, давно пора отказаться по крайней мере от одного предрассудка — от убеждения, что эстетический опыт народа может усваиваться писателем только в том виде, в каком он отложился, кристаллизовался в произведениях фольклора. Писатель воспитывается народом как частица его самого, и участие в этом воспитании принимают не только фольклор, но и литература, но и язык, но просто сама жизнь, Литература в этом смысле совершенно так же, как и фольклор, является продуктом общественной жизни, и когда результаты отражения действительности фольклором и литературой в чем-то совпадают, то причиной этого совпадения следует, по-видимому, считать не только и, может быть, не столько взаимодействие уже готовых результатов отражения (т. е. произведений), сколько закономерное единство реакции народа и писателя на те или иные явления, типологическое единство

каких-то самых общих норм восприятия, сложившееся не сегодня и не вчера, и под влиянием не только и, может быть, не в первую очередь фольклора.

Повторяем, что художественный опыт народа, уже получивший конкретное выражение в произведениях фольклора, может многому научить писателя; эстетическое воздействие фольклора как продукта творческой деятельности миллионов безымянных художников прошлого и настоящего непреходяще. Но фольклор не учебник, не l'art roétique. Для современной литературы он такая же художественная традиция, как Пушкин, Толстой и Шекспир, такой же источник знания народной жизни, как история, этнография и литература, такой же творческий соратник, как и любой из современных писателей, — словом, такой же предмет раздумий, сфера творческих поисков, арсенал изобразительных средств, и т. п., как и вся совокупность форм культуры, находящаяся в распоряжении современного общества. Его необходимо знать, как и всякий крупный факт национальной культуры, но отнюдь не необходимо фетишизировать, как опять-таки любой из фактов культуры. Знание его обогащает исторический опыт и развивает «эстетическую память» писателя, но не предписывает ему необходимости непременно ссылаться на источники своего эстетического образования.

Для современной литературы, как, может быть, никогда прежде, приобретает значение основная заповедь старого реализма — привлекать фольклор только в той мере, в какой это позволяет характер самого предмета отражения. С этой точки зрения, насколько естественны и понятны попытки Писахова, Бажова и Шергина непосредственно обратиться к фольклорным источникам, писать в духе фольклора, помогая тем самым раскрыть первоизданную красоту фольклорных образов, насколько понятна манера поэтов-песенников и, скажем, Исаковского и Твардовского, поднимающих многие фольклорные приемы до литературного уровня (содержание, выражаемое ими, вполне допускает такой фольклоризм), настолько же понятно и то, что например, Блок в основном чужд фольклорной стихии, ничуть не делаясь от этого менее национальным поэтом. И, напротив, насколько непонятен тот факт, что многие писатели, пишущие о деревне, не привлекают фольклор, впадая в этакий «универсальный европеизм», как говорил А. С. Орлов, настолько же непонятно и то, что другие писатели заставляют своих героев говорить сплошными пословицами и поговорками, а то и цитатами из песен, сбиваясь подчас на лубок, на стилизацию. Отношение литературы к фольклору это один из вопросов отношения писателя к действительности. В этом качестве он должен быть целиком внесен в область литературоведения и лишиться той узкой и специфической интерпретации, какую он имеет в рамках собственно фольклористики. Анализ литературно-фольклорных связей должен быть не заданной темой, не конечной целью исследования, а одним из моментов литературоведческого исследования.

А потому отношение писателя к фольклору должно быть не предметом фольклористической экспертизы, в результате которой все писатели выглядят на одно лицо, не евангелием, на котором обычно стремятся привести писателей к присяге на верность народности, а внутренним делом писателя, лучше которого все равно никто не решит, какая из сфер национального художественного опыта более всего может дать ему как художнику. Для нас важны результаты творчества писателя, важно, например, чтобы форма выражения была у него глубоко национальной, но для нас совершенно неважно, с какой степенью буквальности он удостоверяет источники, которые помогли ему выработать в себе это качество.

Влияние фольклора на него сложно, тысячу раз опосредованно: оно дает подчас столь отдаленные последствия, что уловить сколько-нибудь вещественные следы его часто не бывает никакой возможности. Пыточные записи XVII века открыли А. Н. Толстому, по его собственному признанию, «тайну русского языка». Однако легко представить, какую сокрушительную неудачу потерпел бы тот, кто попытался бы доказать это влияние путем сопоставления, скажем, «Хождения по мукам» с названными документами. Одним из «учителей» Бетховена был Сальери. Но разве же можно обнаружить «вещественные» следы «сальеризма» в «Героической симфонии» или «Лунной сонате»? А. Фадеев учился у Л. Толстого. Но можно ли в подтверждение этой мысли ограничиваться, как это делали некоторые исследователи только ссылками на так называемую «толстовскую фразеологию»?

Итак, изучение проблемы взаимоотношений литературы и фольклора включает два основных аспекта — историко-литературный и общетеоретический. В плане историко-литературном постановка ее только тогда становится реальной и необходимой, когда отношение писателя к фольклору действительно характеризует и проясняет какую-то специфическую сторону его творчества. В одном случае анализ литературно-фольклорных связей помогает лучше понять особенности (но только именно особенности) художественного мышления или манеры писателя, диапазон его поэтической палитры;¹² в другом это будет выяснением творческой истории какого-либо произведения, и тут анализ фольклоризма будет одним из видов текстологического анализа;¹³ в третьем это будет вопрос о традициях и т. д.

Что же касается общей мысли о большой роли фольклора в развитии литературы, то в особых доказательствах она не нуждается.

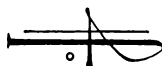
¹² См., например, исследования К. Чуковского о поэзии Некрасова, А. С. Бушмина о фольклоризме «Сказок» Салтыкова-Щедрина, И. И. Кравченко о Шолохове.

¹³ М. М. Гинн. Спор о великом грешнике (некрасовская легенда «О двух великих грешниках» и ее источники). Русский фольклор. Материалы и исследования, т. VII, Изд. АН СССР, М.—Л., 1962.

Исследования этого рода — это исследования, посвященные либо самим проблемам фольклора, либо общим вопросам эстетики.

Литература развивается своим путем. Фольклор для нее — одна из традиций. Как традицию его и надо изучать, а не как особое удостоверение особых качеств литературы.

Все это означает, что проблема взаимоотношений литературы и фольклора должна стать проблемой в полном смысле слова литературоведческой.



СОДЕРЖАНИЕ

	Стр.
От редактора	3
А. С. Бушмин. Методологические задачи литературоведения . . .	5
Г. М. Фридендер. К критике методологических концепций современного буржуазного литературоведения	56
Б. С. Мейлах. Предмет и границы литературоведения как науки . .	102
Д. С. Лихачев. Принцип историзма в изучении единства содержания и формы литературного произведения	142
Б. Г. Рейзов. Сравнительное изучение литературы	170
А. С. Бушмин. Литературная преемственность как проблема исследования	218
Л. И. Емельянов. Изучение отношений литературы к фольклору .	256

ВОПРОСЫ МЕТОДОЛОГИИ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ

*Утверждено к печати
Институтом русской литературы
(Пушкинский дом)*

Редактор издательства *В. А. Браиловский*
Художник *М. И. Разулевич*
Технический редактор *А. П. Чистякова*
Корректоры *К. И. Видре, Л. Я. Комм и А. Х. Салтанаева*

Сдано в набор 16/III 1966 г. Подписано к печати 9/VI 1966 г. РИСО АН СССР № 37—144В.
Формат бумаги 60×90¹/₁₆. Бум. л. 8⁷/₈. Печ. л. 17³/₄ = 17³/₄ усл. печ. Уч.-изд. л. 19.25.
Изд. № 2958. Тип. вак. № 815. М-35890. Тираж 3100. Бумага типографская № 1.
Цена 1 р. 21 к. + переплет 20 к.

Ленинградское отделение издательства «Наука»
Ленинград, В-164, Менделеевская лин., д. 1

1-я тип. издательства «Наука». Ленинград, В-34, 9 линия, д. 12

О П Е Ч А Т К А

<i>Страница</i>	<i>Строка</i>	<i>Напечатано</i>	<i>Должно быть</i>
42	5 сверху	размыкаются	размываются

Вопросы методологии литературоведения