



М. Б. Храпченко. Теоретическая индивидуальность писателя
и развитие литературы

*Постановлением
Центрального Комитета
КПСС и Совета Министров СССР
академику*

М. В. ХРАПЧЕНКО

за книгу

**«ТВОРЧЕСКАЯ
ИНДИВИДУАЛЬНОСТЬ
ПИСАТЕЛЯ И РАЗВИТИЕ
ЛИТЕРАТУРЫ»**

присуждена

ЛЕНИНСКАЯ ПРЕМИЯ

1974 года

М. Б. Х Р А П Ч Е Н К О

Творческая
индивидуальность писателя
и развитие литературы

ИЗДАНИЕ ЧЕТВЕРТОЕ



МОСКВА
«ХУДОЖЕСТВЕННАЯ
ЛИТЕРАТУРА»

1977

8P2
X 90

Оформление художника
В. Д О Б Е Р А

X $\frac{70202-059}{028(01)-77}$ 214-77

ГЛАВА ПЕРВАЯ

МИРОВОЗЗРЕНИЕ, ИДЕЙНОСТЬ, ИСКУССТВО СЛОВА

1

Оживленные дискуссии о роли идейных начал в художественном творчестве, об общественной позиции писателя ведутся в нашей печати давно. Они то затихают, то вспыхивают с новой силой. Большое внимание к этим проблемам, их решению обусловлено серьезным значением их для развития советской и других социалистических литератур, для деятельности передовых писателей современности. Происходившие в разное время обсуждения взаимосвязей идейных и творческих начал литературы, ее роли в нашем обществе, в современном мире отнюдь не повторяли друг друга. Движение жизни и литературы постоянно выдвигало и выдвигает новые вопросы, открывает новые стороны в обширном кругу относящихся сюда тем.

Необходимость их теоретического освещения сейчас вовсе не исчезла и не уменьшилась; они сохраняют свой живой, актуальный смысл. При этом не следует упускать из виду, что проблемы идейности искусства, его социальной функции принадлежат к числу важнейших в эстетике. Здесь пролегает один из главных рубежей, разделяющих современную реалистическую литературу, социалистическую эстетику и модернистско-декадентские течения в искусстве, эстетику формалистическую и интуитивистскую.

В наше время многие теоретики — противники демократической и социалистической культуры — атакуют идейность литературы, социальность, которыми проникнуты произведения лучших современных писателей.

Заявляя, что художественное творчество по самой своей природе непреднамеренно, защитники идеалистического понимания искусства всячески стремятся доказать не только ненужность, но и вредность сознательного отношения писателя, художника к действительности. Идейность, определенность мировоззрения, говорят они, обескровливают талант, искусство. Игнорируя реальные факты истории мировой литературы и мирового искусства либо совершенно искажая их, современная идеалистическая эстетика превозносит иррациональное как исходный момент, сущность и содержание художественных произведений.

Большое влияние на формирование иррационалистической эстетики XX века оказали труды А. Бергсона, З. Фрейда и Б. Кроче. Эстетические взгляды этих философов и ученых, теории, возникшие на основе их работ, во многом отличаются друг от друга. Но вместе с тем их сближает и роднит главное — всяческое принижение или даже полное отрицание роли разума, интеллекта в творческом процессе, отрицание идейных начал искусства, признание бессознательного, инстинкта, интуиции в сущности единственными источниками художественного творчества. «Понимание бессознательной душевной деятельности,— писал Фрейд,— впервые дало возможность получить представление о сущности творческой деятельности поэта...»¹

Последователи Фрейда, Бергсона и Кроче, теоретики, так или иначе примыкающие к ним, повторяют на разные лады одни и те же положения. Так, по мнению Херберта Риды, основной функцией художника «является способность материализовать инстинктивную деятельность наиболее глубоких уровней психики»². Французский философ, неотомист Ж. Маритен заявляет, что поэтическая интуиция рождается в недрах подсознательного. «Поэт не осознает эту интуицию, однако она — его самый драгоценный свет и важней-

¹ S. Freud. *Gesammelte Werke*. Bd. X. London, 1946—1950, S. 76.

² «Современная книга по эстетике». М., Изд-во иностранной литературы, 1957, с. 208.

ний принцип его искусства»¹. Аналогичные суждения высказываются и многими другими сторонниками интуитивистской эстетики.

Защита иррационального характера художественного творчества, приводя к умалению роли идей вообще, тесно связана со стремлениями развенчать передовые идеи нашей эпохи, значение искусства, исследующего и обобщающего процессы реальной жизни. Наступление на мировоззренческие принципы направлено прежде всего против прогрессивного мировоззрения, против социальной устремленности передовых писателей и художников.

«Деидеологизацией» искусства заняты не только приверженцы интуитивистской эстетики. Правомерность такого рода процессов иногда пытаются обосновать, используя достижения кибернетики, теории информации, стирая при этом различия между искусством и наукой. Посильный «вклад» в «деидеологизацию» искусства стремятся внести и некоторые современные теоретики, называющие себя марксистами, которые, однако, весьма далеки от марксизма и, более того, стали усердными противниками марксистско-ленинской теории.

К их числу принадлежит австрийский теоретик и публицист, ныне покойный Эрнст Фишер. В своих книгах «Время и литература», «Искусство и сосуществование» Э. Фишер защищал то положение, что в наши дни любая идеология вызывает к себе недоверие. С его точки зрения, идеология — это сумма упрощенных и деформированных идей и истин о действительности, в которых заинтересованы правящие круги общества. Художники, заявлял Э. Фишер, должны сторониться отчетливых идейных концепций. Сформировавшимся общественным позициям художника, идейным началам его творчества он противопоставлял непосредственные впечатления от действительности. Эти впечатления — и только они — способны привести художника к созданию подлинных произведений искусства.

Марксизм всегда признавал и признает важную роль идей, в том числе и в художественном творчестве.

¹ J. Maritain. Creative Intuition in Art and Poetry. New York, 1953, p. 91.

Отрицательное отношение к идеологии, особенно уравнение социалистической и буржуазной идеологий, показывает, что Э. Фишер считал себя марксистом совершенно безосновательно. Его мысли о непосредственных впечатлениях как основе искусства не новы. У нас они еще в 20-х годах высказывались А. Воронским и тогда же были подвергнуты серьезной, обоснованной критике.

Теориям бессознательности художественного творчества, отрицательного влияния идейных воззрений на искусство противостоят опыт и эстетические воззрения крупнейших художников прошлого и современности. Многие выдающиеся писатели постоянно отмечали громадную роль творческой мысли, идейных принципов литературы. «Если отрицать в творчестве вопрос и намерение, — писал Чехов, — то нужно признать, что художник творит непреднамеренно, без умысла, под влиянием аффекта; поэтому если бы какой-нибудь автор похвастал мне, что он написал повесть без заранее обдуманного намерения, а только по вдохновению, то я назвал бы его сумасшедшим»¹. Полемизируя с противниками идейности искусства, Салтыков-Щедрин отмечал: «Мысль и творчество отнюдь не враждебны друг другу: мысль есть главный и неизбежный фактор всех человеческих действий; творчество же есть воплощение мысли в живых образах... Пора, наконец, убедиться, что тут совсем не может быть речи о какой бы то ни было враждебности»².

Лев Толстой, критически оценивая современное ему «бездумное» искусство, всякого рода натуралистические упражнения, говорил: «Но разве это искусство? А где же одухотворяющая мысль, делающая бессмертными истинно великие произведения человеческого ума и сердца?»³.

В иной связи, но столь же ясно и убежденно о роли творческой мысли писал Пушкин в своих заметках о прозе. Проза, заявлял он, «требует мыслей и мыс-

¹ А. П. Чехов. Полн. собр. соч. и писем, т. 14. М., Гослитиздат, 1949, с. 207—208.

² Н. Щедрин (М. Е. Салтыков). Полн. собр. соч., т. 8. М., Гослитиздат, 1937, с. 384.

³ «Литературное наследство», т. 37—38. М., 1939, с. 422.

лей — без них блестящие выражения ни к чему не служат»¹.

Отрицание идейности художественного творчества означает крайнее сужение сферы искусства, литературы; оно чаще всего связано с уходом от больших проблем современности либо в царство иллюзий, либо в область натуралистического описания мелочей жизни.

Вопрос о мировоззрении писателя следует рассматривать прежде всего как вопрос о видении мира, о характере и особенностях раскрытия явлений действительности, об отношении к ним. Несомненно, что талант художника сам по себе — это способность воспринимать процессы жизни острее и глубже, чем свойственно другим людям, способность чувствовать и видеть то, что остается незаметным для других. Взволнованный и глубокий отклик на впечатления бытия, проникновение за внешние грани явлений и событий, постижение дотоле неизвестных их особенностей — органическое свойство настоящего художественного таланта. Качественную определенность, «системность» представлениям и наблюдениям художника придает его общий взгляд на мир, складывающийся в процессе жизненной практики, в конкретных общественно-исторических условиях.

И если этот общий взгляд верно и глубоко схватывает главенствующие начала жизни, он открывает писателю возможность не только яснее увидеть новые черты в характерах людей, их отношениях, но и понять связи сложных явлений действительности, тенденции ее развития. В том случае, если мирозерцание художника противоречит историческому движению жизни, он не в состоянии верно понять и охарактеризовать ее важнейшие черты, он не может создать подлинно масштабных художественных обобщений, талант его хиреет.

При этом следует сказать, что, наряду с такого рода определенными и ясными положениями, известно немало самых разнообразных сочетаний прогрессивных и консервативных идей в мировоззрении крупных художников слова.

¹ А. С. Пушкин. Полн. собр. соч., т. 11. М., Изд-во АН СССР, 1949, с. 19.

Изучая жизнь, а затем запечатлевая ее в художественных образах, писатель совершает тончайший и сложнейший труд по отбору и выделению значительного, интересного, тончайшую работу по своеобразному анализу явлений действительности и их синтезу. В этом процессе, несомненно, весьма важную роль играет характер понимания писателем окружающего мира. Особенности творческого освоения действительности проявляются не только в том, какие ее стороны, какие явления и события привлекают внимание писателя; они ясно выражаются и в том, что он считает существенным и характерным в современной ему жизни или истории, в чем он видит возвышенное и низменное, комическое и трагедийное.

Крупных художников слова никак нельзя отнести к числу пассивных созерцателей жизни. Пытливый интерес к миру и людям, стремление понять их проявляются у писателей, принадлежащих к разным литературным течениям, различным по своим эстетическим воззрениям. Это заинтересованное, активное отношение талантливого писателя к судьбам человека и судьбам мира, поиски правды жизни имеют существенное значение для художественного освоения действительности.

Смелое обобщение жизни и безучастное созерцание окружающего «несовместны». Созерцание как такое не может дать каких-либо значительных результатов. Анатолий Франс следующим образом рассказывает о деятельности ученого-физиолога Мажанди: «Мажанди производил множество опытов без всякой пользы. Он страшился гипотез, как причин заблуждения... он вскрывал ежедневно собак и кроликов, но без всякой предвзятой идеи и не находил в них ничего по той простой причине, что ничего не искал». Эти остроумные суждения А. Франса имеют отношение и к литературе. Они убедительно говорят о значении творческой целеустремленности как для ученого, так и для художника слова.

Типизация явлений жизни находится в тесном взаимодействии с этой творческой целеустремленностью писателя, с теми идеями, которые так или иначе направляют его художественные искания. Характер идей — верны ли они или ложны, охватывают ли они

широкий круг событий или же они узки и односторонни, отличаются ли они новизной или же представляют собой повторение известного, — все это сказывается на художественных обобщениях, на широте и силе типизации жизни.

Подъем или упадок в развитии литературы и искусства тесно связаны с общими взглядами художников на мир, с широтой и глубиной идейно-творческого охвата явлений жизни. «Итальянское искусство, — писал Стендаль, — упало с высоты вовсе не потому, что, как обычно полагают, его покинуло высокое дыхание средневековья, что недостает гениальных творцов... гений всегда живет среди народа, как искра в кремне, — необходимо лишь стечение обстоятельств, чтобы эта искра вспыхнула из мертвого камня. Искусство пало потому, что нет в нем той широкой мировой концепции, которая толкала на путь творческой работы прежних художников. Детали формы и мелочи сюжета, как бы художественны они ни были, еще не составляют искусства, подобно тому, как идеи, хотя бы и гениальные, еще не дают писателю права на титул гения или таланта. Чтобы ими стать, надо свести круг воззрений, который захватил бы и координировал весь мир современных идей и подчинил бы их одной живой господствующей мысли. Только тогда овладевает мыслителем фанатизм идей, то есть яркая и определенная вера в свое дело, без которой ни в искусстве, ни в науке нет истинной жизни».

Большие идеи вдохновляют художника на творческие искания, освещают ему дорогу к вершинам искусства. И хотя великие идеи сами по себе не создают таланта, но талант, владея ими, создает высокие ценности искусства.

Одаренный писатель может накопить большие знания, касающиеся той или иной сферы жизни, быть весьма осведомленным человеком в той или иной области, и тем не менее — при отсутствии широкого взгляда на жизнь — он оказывается бессильным раскрыть существенное в действительности. В рецензии на «Картины из русского быта» В. И. Даля Н. Г. Чернышевский отмечал, что важнейший недостаток его народных рассказов состоит именно в том, что писатель

не обнаружил глубокого и верного понимания народной жизни. Чернышевский отмечал, что Даль владеет огромным запасом сведений о народной жизни, но «он знает народную жизнь, как опытный петербургский извозчик знает Петербург»¹; ему известны отдельные переулки и улицы, но настоящего представления об облике города в целом, его характере, особенностях он не имеет.

В рассказе «Читатель» М. Горький описывает свои творческие искания в начальный период литературной деятельности, размышляет о роли общих идей и принципов в художественном творчестве. «Я открыл в себе,— писал М. Горький, рассказывая о встрече писателя с взыскательным читателем,— немало добрых чувств и желаний, немало того, что обыкновенно называют хорошим, но чувства, объединяющего все это, стройной и ясной мысли, охватывающей все явления жизни, я не нашел в себе...»²

В суждениях читателя Горький выразил свое тогдашнее понимание литературы, ее общественного назначения. Отрицательное отношение читателя вызывает описательная, бескрылая беллетристика: «Загромождающая память и внимание людей мусором фотографических снимков с их жизни, бедной событиями, подумай, не вредишь ли ты людям? Ибо,— сознайся! — ты не умеешь изображать так, чтоб твоя картина жизни вызвала в человеке мстительный стыд и жгучее желание создать иные формы бытия... Можешь ли ты ускорить биение пульса жизни, можешь ли ты вдохнуть в нее энергию, как это делали другие?»³

Объединяющую мысль, ведущее начало творчества Горький увидел в страстной борьбе против мерзостей жизни, в том, чтобы неустанно звать к созданию иных форм человеческого существования. Широкий и активный подход к действительности сливается воедино большую мысль и чувство, передовые идеи и живые художественные образы.

¹ Н. Г. Чернышевский. Полн. собр. соч., т. VII. М., Гослитиздат, 1950, с. 983—984.

² М. Горький. Собр. соч. в 30-ти томах, т. 2. М., Гослитиздат, 1949, с. 199. (Курсив мой. — М. Х.)

³ Там же, т. 2, с. 202—203.

Передко в книгах и статьях о писателях различных эпох, в том числе и современных писателях, мы читаем о процессах сложной борьбы между мыслителем и художником. В подавляющем большинстве случаев выясняется, что художник побеждает мыслителя, и это оказывается хорошо; значительно реже происходит наоборот — мыслитель побеждает художника, и это обычно считается явлением отрицательным. Тезис о широко распространенном конфликте, или даже извечном столкновении между художником и мыслителем не нов. Свыше ста лет тому назад Чернышевский, рассматривая эволюцию Гоголя, оценивая слабые стороны его литературной деятельности, заявлял: «Мы не вздумаем оправдывать его избитою фразою, что он, дескать, был художник, а не мыслитель; недалеко уйдет тот художник, который не получит от природы ума, достаточного для того, чтобы сделаться и мыслителем. На одном таланте в наше время далеко не уедешь, а деятельность Гоголя была, кажется, довольно блистательна, и, вероятно, было у него столько ума, сколько найдется у каждого из нас, прекрасно рассуждающего о вещах, на которых запнулся Гоголь»¹.

При рассмотрении конфликта между художником и мыслителем критики, исследователи часто приходят к заключению, что как раз наиболее значительные художественные обобщения, лучшие страницы произведений того или иного писателя созданы в результате столкновения художника с мыслителем. Но если это так, отсюда неизбежно должен быть сделан вывод о непреднамеренности художественного творчества, вывод, который отвергается крупнейшими писателями, их творческой практикой. Этого вывода стыдливо избегают обычно и исследователи, обнаруживающие такой конфликт.

Но ведь вы же не можете отрицать, заявляют сторонники названной теории, того, что в целом ряде произведений с откровенно реакционными идеями нарисованы ярчайшие художественные образы? Ни в какой мере. Такие литературные явления встречаются нередко.

¹ Н. Г. Чернышевский. Полн. собр. соч., т. IV, с. 633.

Но разве это не означает конфликта между художником и мыслителем? Отнюдь нет! Если бы мы стали на эту точку зрения, то тогда оказалось бы, что одна часть или одни части произведения написаны преднамеренно, а другие произвольно, под влиянием подсознательной сферы психики художника. Совершенно непонятным при этих обстоятельствах представляется и то, как и почему происходит изменение характера творчества, переключение от сознательного к подсознательному и наоборот. Соприкасаясь с внутренними противоречиями в творчестве того или иного художника слова, в отдельных его произведениях, мы вправе говорить прежде всего о противоречивости его мировоззрения, получившей свое отражение и в его литературной деятельности. Но этим нельзя ограничиться.

Нередко результаты творческой работы писателя не совпадают с ее замыслом, и не совпадают не с той точки зрения, что не все удалось осуществить или выполнить так хорошо, как хотелось бы. Расхождения состоят в том, что по своей общей направленности результаты эти оказываются иными в сравнении с тем, что хотел и чего добивался писатель. Известно немало примеров, показывающих, что в намерения автора не входили радикальные или революционные выводы из картин и образов, нарисованных им. Но объективно они заключали в себе это революционное содержание. История литературы знает и такого рода факты, когда талантливые писатели стремятся развенчать то или иное общественное явление, исходя из неверной идеи. И, несмотря на желание представить его в отрицательном освещении, положительные черты общественного явления, жизненная правда — в большей или меньшей степени — раскрываются в произведениях этих писателей.

Объяснить эти процессы лишь противоречиями мировоззрения, так же как и конфликтом между художником и мыслителем, невозможно. Творческие стремления писателей, о которых идет речь, могут отличаться своеобразной цельностью; в формировании замысла и в его осуществлении отсутствуют внутренние колебания, раздвоенность. Несомненно, здесь сказывается — и очень сильно — то воздействие действительности, которое побуждает писателя нарушать первоначаль-

членный замысел произведения, раскрывать жизненную правду и тогда, когда она вступает в противоречие с основной авторской идеей. Об этом воздействии логики жизни на творческий процесс писали виднейшие художники слова. Более подробно тему эту мы рассмотрим позже. Сейчас же существенно подчеркнуть то, что тезис о конфликте между художником и мыслителем, как характерном явлении исторического развития литературы, не имеет под собой достаточных оснований и не может объяснить многие сложные литературные явления.

Несомненно, что не все выдающиеся художники слова были крупными мыслителями, хотя часто сила творческого гения тесно соединяется с громадной силой мысли. Однако если писатель не является сильным мыслителем, это вовсе не значит, что он не обладает мировоззрением, что ему не свойственно определенное понимание жизни, которое и отличает его именно *как художника*. С другой стороны, противоречивость мировоззрения ряда крупных писателей прошлого вовсе не свидетельствует о том, что идейные воззрения не имели существенного значения для их художественной практики.

Ленинский анализ творческого развития Льва Толстого учит нас видеть силу и слабость великого писателя, его «разум» и «предрассудок». Положения В. И. Ленина о «разуме» и «предрассудке» касаются как творчества писателя, так и его мировоззрения. В. И. Ленин не отделял Толстого-художника от Толстого-мыслителя.

В статье «Л. Н. Толстой и его эпоха» В. И. Ленин, указывая, что великий писатель отразил эпоху 1861—1905 годов, писал: «...Л. Толстой вполне сложился, *как художник и как мыслитель*, именно в этот период, переходный характер которого породил *все* отличительные черты и произведений Толстого и «толстовщины»¹. В другой статье — «Л. Н. Толстой и современное рабочее движение» — В. И. Ленин отмечал: «Вот эта быстрая, тяжелая, острая ломка всех старых «устоев» старой России и отразилась в *произведениях*

¹ В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 20, с. 100. (Курсив мой. — М. Х.)

*Толстого-художника, в воззрениях Толстого-мыслителя»*¹. И, наконец, еще одно высказывание В. И. Ленина: «Принадлежа главным образом к эпохе 1861—1904 годов, Толстой поразительно рельефно воплотил в своих произведениях — *и как художник, и как мыслитель* и проповедник — черты исторического своеобразия всей первой русской революции, ее силу и ее слабость»².

Не отделяя Толстого-художника от Толстого-мыслителя, В. И. Ленин отнюдь не рассматривал мировоззрение писателя в целом как реакционное, он вскрывал в нем разные стороны и ярко характеризовал громадное историческое значение его литературной деятельности. В. И. Ленин писал: «Толстой велик, как выразитель *тех идей и тех настроений*, которые сложились у миллионов русского крестьянства ко времени наступления буржуазной революции в России»³. И в ряде других мест В. И. Ленин неизменно подчеркивает передовые, глубоко прогрессивные начала как творчества Л. Толстого, так и его мировоззрения.

Передовые взгляды, новаторские художественные искания у Толстого соединяются с отсталыми чертами его мировоззрения и творчества. И если слабости его произведений так или иначе зависят от недостатков его понимания действительности, то и величие его несравненных художественных созданий, несомненно, связано с его изумительным проникновенным «видением» процессов жизни, с его взглядами на социальную действительность.

При этом, однако, важно подчеркнуть следующее: когда идет речь о художественных шедеврах писателя, мы не можем и не должны рассматривать их с позиции более или менее механического уравнивания «разума» и «предрассудка», с точки зрения одинаковой «доли» того и другого. Нельзя согласиться с высказываемой иногда мыслью о том, что исследователь художественного наследия должен не только раскрыть

¹ В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 20, с. 39. (Курсив мой. — М. X.)

² Там же, с. 20. (Курсив мой. — М. X.)

³ Там же, т. 17, с. 210. (Курсив мой. — М. X.)

противоречия в произведениях крупных художников слова, но и «показать проявление этих противоречий в каждой клеточке художественного организма...»¹.

Положение о «кричащих противоречиях» в творчестве Льва Толстого относится ко всей его литературной и общественной деятельности. Но они по-разному, в различной степени проявились в отдельных его произведениях. И было бы непростительным упрощением не видеть громадной разницы в этом смысле между, например, «Анной Карениной» и «Крейцеровой сонатой», «Воскресением» и рассказами «Свечка» и «Сколько человеку земли нужно», между «Плодами просвещения» и пьесой «От нее все качества» и т. д.

В последнее время в теоретических и конкретно-исторических работах часто повторяется та мысль, что мировоззрение писателя вовсе не ограничивается его взглядами, выраженными в прямой публицистической форме. Оно заключено и в его художественных произведениях. И так как образное мышление у писателя преобладает, то именно художественное творчество с наибольшей полнотой и раскрывает идейные, эстетические позиции писателя, его мировоззрение. Мысль эта, не представляя собой чего-либо особенно нового, в своей общей форме, несомненно, справедлива.

Однако в ряде работ она находит специфическое развитие, которое заключается в том, что мысль публицистическая и художественная противопоставляются одна другой, как совершенно разнородные явления. В книге «Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении» читаем: «Реализованная в художественном произведении художественная мысль как форма познания каких-то сторон и явлений жизни... не сводима к иным формам мысли того же писателя о тех же явлениях»². Следовательно, даже в том случае, если в публицистических высказываниях писателя и в его художественном произведении содержатся одни и те же, либо близкие, идеи, касающиеся ка-

¹ Н. Пруцков. Русская классическая литература и наша современность. М. — Л., «Наука», 1965, с. 101. (Курсив мой. — М. X.)

² «Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Образ, метод, характер». М., Изд-во АН СССР, 1962, с. 167.

ких-либо общественных событий и явлений, никак не следует поддаваться соблазну считать их сходными или родственными. Выходит, что сама по себе «реализация» мысли в художественном произведении делает ее качественно иной, как бы чуждой мысли, выраженной логически.

Согласиться с этим невозможно, и вот почему. Во многих литературных произведениях наблюдается слияние художественной мысли с мыслью публицистической. Вспомним Щедрина, Гл. Успенского. Авторские суждения о социальных процессах входят органической частью в художественные произведения этих писателей; они выражаются не просто в форме отступлений от основного сюжетного повествования, а как необходимое звено в том своеобразном освещении жизни, своеобразном рассказе о ней, которые создали Щедрин и Гл. Успенский. Художественное повествование и публицистика в их сочинениях часто перемежаются и сливаются друг с другом.

Есть ли достаточные основания говорить о том, что художественная мысль, «реализованная» в том или ином произведении Щедрина и Гл. Успенского, принципиально отличается от мысли публицистической, «реализованной» в том же сочинении? Очевидно, что нет. С позиций противопоставления художественной и публицистической мысли невозможно понять и верно оценить, например, «Былое и думы» Герцена. И разве не заключается все своеобразие, очарование, вся сила этого произведения как раз в слиянии собственно художественного начала с взволнованной публицистикой? Не ограничиваясь русской литературой, можно было бы указать на очень интересный сплав образного повествования и публицистики в таких произведениях, как «Суждения господина Жерома Куаньяра», «На белом камне» Анатоля Франса, в прозе Гейне и в творчестве ряда других писателей.

Противопоставление художественной мысли и мысли публицистической представляется неоправданным еще и потому, что общим критерием для их оценки является отношение к действительности; как та, так и другая может быть истинной и ложной. Находя свое выражение в художественном произведении, ложная идея не становится живой, истинной лишь в силу свое-

го соприкосновения с эстетическим освоением мира. Однако признание того, что художественная идея обладает особой, высшей мерой достоверности, несомненно, заключается в рассуждениях о ее сущности. И это ведет все к тому же избитому положению о фатальном раздвоении писателя на художника и мыслителя.

Но из того вывода, что художественная и публицистическая идеи не отделены друг от друга пропастью, никак не следует, что художественная мысль не обладает своими специфическими особенностями. Они несомненны и заключаются в том, что мысль эта соединяется с образным видением жизни, с представлениями о человеческих характерах, их отношениях. И возникает она чаще всего под воздействием живых, эмоциональных впечатлений от явлений действительности, становясь затем путеводной нитью в творческих исканиях писателя при создании художественного произведения.

3

Выяснение роли мировоззрения в художественном освоении действительности — это только одна сторона проблемы, но есть и другая, весьма важная ее сторона — влияние жизни на развитие мировоззрения писателя, на весь творческий процесс, его результаты.

В период деятельности РАПП широко пропагандировалась точка зрения, что художественное произведение есть не что иное, как сумма идей, выраженных в образах. Нередко с такого рода суждениями приходится встречаться и сейчас. Однако суждения эти неверны, и неверны прежде всего потому, что тут игнорируется решающий момент художественного творчества — освоение писателем действительности. Стронники названных взглядов исходят, в сущности, из того, что писатель лишь «подыскивает» подходящие образы для тех или иных идей, которые у него созрели, и что образы представляют собой лишь своего рода наглядное пособие к ним. В литературной практике, конечно, нередко бывает и так. Но подлинно реалистическое художественное творчество — отнюдь не простая иллюстрация тех или иных, даже хороших, мыслей. Яркий, значительный образ — это вовсе не оли-

цветворение заранее сформулированного положения, а художественное произведение — это отнюдь не сумма идей. Будучи простым олицетворением мысли, образ лишается того богатства жизненного содержания, той живой конкретности и выразительности, которые составляют неотъемлемую особенность реалистических художественных обобщений. Оказываясь лишь суммой или даже сложной системой олицетворенных идей, литературное произведение теряет свое общественно-познавательное и художественно-эстетическое значение.

Сила подлинного реалистического творения, как известно, заключается в том, что оно раскрывает новое в окружающем нас мире. Белинский метко назвал художественный тип «знакомым незнакомцем», подчеркивая этим определением и тесную связь художественного обобщения с реальной жизнью, и ту новизну, которая отличает его.

Значительный художественный образ — это всегда большое открытие, которое обогащает духовную культуру человечества. Такими открытиями являются Наташа Ростова и Гамлет, Хлестаков и Тартюф, Растиньяк и Обломов, Павел Власов и Григорий Мелехов, Клим Самгин и Корчагин.

Ценность живых творческих идей в том и состоит, что они направляют искания писателя, ведут к художественным открытиям, а не заменяют их; они освещают жизнь, а не заслоняют ее. Идея нередко предстает как своего рода гипотеза, которая вторгается в неизвестные области бытия, прокладывает пути в неизвестное. Действительность подвергает строгой проверке творческие замыслы и концепции писателя. Она часто рассеивает ложные и предвзятые идеи, изменяет характер и направление его исканий. Однако, в отличие от научных гипотез, «контроль» жизни по отношению к творческим идеям не является всеобъемлющим. Хорошо известно то, как ложные идеи кладут резкий отпечаток на произведения талантливых писателей. Но подчинение жизненного материала предвзятой идее, забвение логики действительности мстит за себя, предопределяя серьезные художественные изъяны и провалы.

Жизнь, ее неудержимое, могучее течение, не только формирует движение творческой мысли писателя, но и оказывает глубокое воздействие на развитие его

идейных, эстетических воззрений в целом. Мировоззрение художника не есть нечто неподвижное; оно подвержено изменениям, и часто весьма значительным. Однако изменения эти, естественно, не носят однозначного характера. Вспомним жизненный путь Салтыкова-Щедрина, процесс превращения его в революционного демократа, и творческую эволюцию Гоголя от «Ревизора» и первого тома «Мертвых душ» — к «Выбранным местам из переписки с друзьями», сравним идейно-творческое развитие Алексея Толстого, его становление как крупного художника социалистического реализма, и путь, скажем, Дос-Пассоса, порвавшего связи с демократической литературой, перекочевавшего в лагерь идейной реакции.

Действительность — понятие сложное, и оно не всегда характеризуется во всей его полноте. Раньше всего действительность понимается как тот природный, предметный мир, с которым мы постоянно соприкасаемся, как бытие человека, формы его повседневного существования. Затем сюда относят политические, социальные отношения, общественные события. Значительно реже в понятие «действительность», или, точнее, «социальная действительность», включается духовная культура человечества, общественная психология людей. А между тем они не только существуют как реальные явления жизни, но и оказывают постоянное воздействие на другие ее стороны, и, конечно, на процессы художественного творчества. Это сужение понятия «действительность» тем более неоправданно, что сами культурные, духовные ценности часто объективируются в предметной форме — книги, скульптура, живописные полотна и т. д.

Вряд ли можно оспаривать то, что в понятие «действительность» входит не только зримое или открытое наукой, искусством, но и непознанное, не только устойчивые связи и отношения, но и процессы движения, развития мира. Безграничное разнообразие действительности, непрестанные ее изменения, возникновение новых форм обуславливают и непрерывность научного, художественного познания.

По-иному рассматривают действительность и отношение к ней художники — сторонники нереалистических течений. Выступая на международном симпозиуме

в Ленинграде, французская писательница Натали Саррот сказала: «Для писателя существует два рода действительности. Есть действительность видимая — та, в которой он действует, в которой живут все люди вокруг него, та действительность, которая видна с первого взгляда и которую может увидеть всякий. Именно эта действительность как раз и не является субстанцией романа. Эта действительность разведана, изучена, она уже известна, она была множество раз выражена в формах, которые, в свою очередь, тоже тысячи раз использованы и познаны»¹.

Тут сразу же возникает вопрос: почему собственно действительность, в которой живут все люди, видна с первого взгляда? Это, конечно, заблуждение художника, который смотрит на эту действительность издали и не хочет понять ее подлинного многообразия, сложных процессов, происходящих в ней. Не права Натали Саррот и тогда, когда, противореча себе, утверждает, что «общая», «массовая» действительность уже разведана и изучена. Если она ясна с первого взгляда, то ее не нужно и изучать, если же эта действительность исследуется, и очень многими художниками, то, следовательно, в ней далеко не все самоочевидно и ясно. Натали Саррот совершенно забывает о движении мира как его важнейшем качестве.

Отрицая то, что «общая» действительность может быть источником подлинного творчества, Натали Саррот полагает, что у каждого истинного художника есть своя действительность, не похожая на «общую». «Но может случиться и так, — заявляет она, — что отправные пункты его (художника. — М. Х.) творчества не связаны ни с социальными конфликтами, ни с общественной борьбой, ни вообще с окружающей его видимой действительностью. Он может оказаться перед лицом чего-то такого, что не имеет ничего общего со всеми этими вещами, оказаться перед лицом такой действительности, в которой он чувствует себя одиноким, куда не может проникнуть вместе с ним ни одна живая душа, перед лицом такой действительности, которая изолирует и отделяет его от других людей... Свой-

¹ Сессия Руководящего совета Европейского сообщества писателей. Стенографический отчет. 1963, вып. 7.

ственная ему манера постижения мира «сливается», по выражению Сезанна, с самыми глубокими корнями чего существа, она погружена в область подсознательного...»¹

Индивидуальная действительность художника — в суждениях Натали Саррот — предстает совершенно обособленной от всего социального, от всего того, чем живут остальные люди. Речь идет не об индивидуальном восприятии, видении реального, а о той действительности, которая создается самим художником, и создается она бессознательной сферой его психики. Это не объективный мир, а мир причудливых субъективных ощущений и представлений. Так реальная действительность превращается в нечто совершенно иллюзорное. Само понятие «действительность» оказывается лишь синонимом субъективной воли художника.

Очевидно, что если иллюзорны истоки творчества, то и само творчество не несет в себе объективных ценностей. Эти ценности возникают на основе связей художника с реальным миром, связей с общей жизнью людей, их думами и стремлениями. Именно здесь большие художники находят и опору своим передовым идеям, и источник своих глубоких обобщений.

4

Раскрытие роли передовых идей в образном отражении жизни никак не означает того, что творческий процесс следует рассматривать как сплошь подчиненный рационалистическим началам. Совершенно несомненно, что в процессе поэтического творчества большую роль играет художественная интуиция писателя. Различие между марксистской теорией искусства и современной идеалистической эстетикой состоит вовсе не в том, что марксизм отрицает художественную интуицию, а идеалистическая эстетика ее признает. Сущность разногласий сводится прежде всего к тому, что марксистская теория, основываясь на реальных фактах истории литературы, показывает силу и значение идейности, мировоззрения писателя, а современная

¹ «Иностранная литература», 1963, № 11, с. 238.

идеалистическая эстетика отрицает то и другое, пытаясь свести искусство к явлениям сомнамбулизма.

И только подлинное выяснение идейных начал литературы позволяет раскрыть значение художественной интуиции в творческом процессе. Оспаривая доводы защитников бессознательности творческого труда, М. Горький утверждал:

«У нас бессознательность смешивается с интуитивностью, то есть с тем человеческим качеством, которое именуется интуицией и возникает из запаса впечатлений, которые еще не оформлены мыслью, не оформлены сознанием, не воплощены в мысль и образ.

Я думаю, что с очень многими, почти с каждым из вас, бывало так, что они сидят над страницей час, два и все что-то не удается, но вдруг человек попадает туда, куда следует попасть, то есть завершает цепь познанных им фактов каким-то фактом, которого он не знает, но предполагает, что он, должно быть, таков, и даже не предполагает, а просто чутьем думает, что именно таков. И получается правильно.

Это внесение в опыт тех звеньев, которых не хватает писателю для того, чтобы дать совершенно законченный образ,— это и называется интуицией. Но называть это бессознательным — нельзя. Это еще не включено в сознание, но в опыте уже есть»¹.

Неверное понимание вопроса о соотношении целенаправленного творческого труда и интуиции приводит к упрощенному, вульгаризаторскому представлению о формах и путях художественного творчества.

Нередко приходится встречаться с такого рода взглядами: признание громадной роли идейности литературы означает, что ясная и достаточно определенная идея всегда является исходным моментом, отправным пунктом творческого труда писателя. Реальные факты истории литературы свидетельствуют, что дело обстоит вовсе не так просто.

Известно, что, например, Шиллер, А. Островский, Достоевский в своих творческих замыслах отправлялись от идей, более или менее отчетливо представлявшихся им уже у истоков художественного произведения. Но так же хорошо известно, что творческий труд

¹ М. Горький. Собр. соч. в 30-ти томах, т. 27, с. 414.

многих других художников слова, по их собственным признаниям, протекал совершенно иначе.

В основе творческого замысла писателя чаще всего лежат его наблюдения над действительностью, впечатления, которые вызывают у него явления жизни, общественно-исторические события. И очень часто происходит так: внимание писателя привлекают определенные, поразившие его творческое воображение жизненные факты, события, люди, но художественный замысел созревает лишь со временем, постепенно; он нередко рождается в процессе мучительных исканий и раздумий. И уже оформившийся, так или иначе кристаллизовавшийся замысел часто претерпевает затем существенные, нередко коренные изменения.

Создавая художественные образы, писатель отправляется не от общих логических предпосылок, а от восприятия жизни, не от абстракций, а от конкретных явлений действительности. Это касается и тех писателей, которые с самого начала ясно осознают идею своего произведения. Общий взгляд на мир помогает писателю осмыслить впечатления жизни, отделить существенное от второстепенного, но несомненно, что к идейно-творческой концепции произведения он часто приходит лишь в результате глубокой переработки и обобщения своих жизненных наблюдений.

Вспомним слова Пушкина из заключительной главы «Онегина»:

И даль свободного романа
Я сквозь магический кристалл
Еще не ясно различал.

Многие писатели прошлого и наши современники в своих высказываниях засвидетельствовали, как складывались замыслы их произведений.

В статье «По поводу «Отцов и детей» Тургенев писал:

«...Я должен сознаться, что никогда не покушался «создавать образ», если не имел исходною точкою не идею, а живое лицо, к которому постепенно примешивались и прикладывались подходящие элементы... Точно то же произошло и с «Отцами и детьми»; в основание главной фигуры, Базарова, легла одна поразившая меня личность молодого провинциального

врача (он умер незадолго до 1860 года). В этом замечательном человеке воплотилось — на мой глаза — то едва народившееся, едва бродившее начало, которое потом получило название нигилизма. Впечатление, произведенное на меня этой личностью, было очень сильно и в то же время не совсем ясно; я, на первых порах, сам не мог хорошенько отдать себе в нем отчета — и напряженно прислушивался и приглядывался ко всему, что меня окружало, как бы желая проверить правдивость собственных ощущений»¹.

Далее Тургенев рассказывает о том, как он поделился своим еще неясным замыслом с Аполлоном Григорьевым и тот заметил, что подобный тип Тургеневым выведен уже в романе «Рудин». «Эти слова так на меня подействовали, — пишет Тургенев, — что в течение нескольких недель я избегал всяких размышлений о затеянной мною работе; однако, вернувшись в Париж, я снова принялся за нее — *фабула* понемногу сложилась в моей голове; в течение зимы я написал первые главы, но окончил повесть уже в России, в деревне в июле месяце (1861 г. — М. Х.). Осенью я прочел ее некоторым приятелям, кое-что исправил, дополнил, и в марте 1862 года «Отцы и дети» явились в «Русском вестнике»².

Замысел исторической повести Толстого «Хаджи-Мурат» навеян, как известно, наблюдениями писателя над явлениями природы. В его дневнике от 19 июля 1896 года читаем: «Вчера иду по передвбённому черноземному пару. Пока глаз окинет, ничего кроме черной земли — ни одной зеленой травки. И вот на краю пыльной, серой дороги куст татарина (репья), три отростка: один сломан, и белый, загрязненный цветок висит; другой сломан и забрызган грязью, черный стебель надломлен и загрязнен; третий отросток торчит вбок, тоже черный от пыли, но все еще жив и в срединке краснеется. Напомнил Хаджи-Мурата. Хочется написать. Отстаивает жизнь до последнего, и один среди всего поля, хоть как-нибудь, да отстоял ее»³. От

¹ И. С. Тургенев. Собр. соч. в 12-ти томах, т. 10. М., Гослитиздат, 1956, с. 346—347.

² Там же, с. 347.

³ Л. Н. Толстой. Полн. собр. соч., т. 53. М., Гослитиздат, 1953, с. 99—100.

этого первоначального замысла до создания идейно-творческой концепции «Хаджи-Мурата», до написания повести лежит сложный путь и накопления материала, и его поэтического претворения.

Интересные сведения о возникновении замысла романа «Счастье» сообщает наш современник — писатель Петр Павленко: «Первые наброски будущего романа помечены декабрем 1944 года, когда, получив десятидневный отпуск из редакции газеты «Красная звезда», где я работал в течение всей войны в качестве военного корреспондента, я приехал в Крым. Здесь впервые столкнулся с людьми, черты которых потом вошли в характер моего полковника Воропаева. Это были демобилизованные вследствие ранения офицеры. Один из них особенно привлек мое внимание. Он, видно, быстро опускался на тыловой работе, хотя в недавнем прошлом был хорошим коммунистом и прекрасным офицером. Выбитый обстоятельствами из привычной обстановки, он не мог найти себе места в новых для него условиях. Судьба этого офицера заинтересовала меня»¹.

Однако не этот человек стал героем романа Павленко, он явился лишь толчком к творческим раздумьям писателя. Павленко рассказывает о том, как, приехав снова через некоторое время в Крым, он уже не застал там своего старого знакомого. Тот уехал, «не справившись со своей новой жизнью, и оставил по себе не очень теплые воспоминания. Зато здесь появились другие люди — те же демобилизованные, раненые или вышедшие в отставку. С необычайной энергией принимались они за дела. Одни из них шли на советскую работу, другие «садились на землю» и превращались в садоводов-огородников. Образ моего Воропаева начал конкретизироваться. Я собирал его, как пчела собирает мед с цветов, и он, таким образом, суммировал в себе черты многих реальных людей, еще и по сию пору живущих вблизи меня, хотя, конечно, никого из них целиком не воспроизводит и не повторяет... Наконец, многое является плодом моей авторской догадки,

¹ П. Павленко. Писатель и жизнь. М., «Советский писатель», 1955, с. 180.

как это всегда бывает, когда лепишь не документальный, а обобщенный портрет»¹.

Как видно из перечисленных примеров, замысел художественного произведения может быть прямо и непосредственно связан с впечатлениями от конкретных событий, но нередко эти связи творческого замысла с жизненными наблюдениями писателя, явившимися толчком к возникновению замысла, оказываются значительно более опосредствованными и сложными. То или иное жизненное явление иногда служит лишь возбудителем творческой мысли, фантазии писателя, которая обращается к событиям и явлениям иного рода.

Об этом интересно рассказал К. Федин в заметках, касающихся рождения его дилогии: «Дилогия, состоящая из романов «Первые радости» и «Необыкновенное лето», была задумана мною пятнадцать лет назад. Конечно, тогда произведение рисовалось мне совсем иным, нежели узнали его теперь читатели. Зимой 1936 года я приехал в Минск — совершенно незнакомый мне город. В морозные, необычайно солнечные дни я увидел оживленные площади, белоснежные скверы с расчищенными дорожками и как бы два города в одном: кварталы новых громадных зданий перемежались деревянными домиками старинных улиц. Контраст был удивительный, но свет, чистота воздуха, блеск снега объединяли противоречия, превращая город в своеобразное создание искусства. Тогда, на этих улицах, я очень сильно ощутил, как наша новая действительность проникает в старую ткань прошлого. Проникновение совершается бурно, но не стихийно. Ткань разрывается там, где должна быть разорвана и заменена живыми клетками. В организованной этой смене отживающих частей новыми заложены и мысль строителя и чувство художника. Я сделал тогда первые записки к будущему большому роману, который представлялся мне романом об искусстве, скорее всего, о театральном искусстве, вероятно — о женщине-актрисе, о ее развитии с детских лет до славы и признания»².

¹ П. Павленко. Писатель и жизнь, с. 181.

² К о н с т. Ф е д и н. Писатель, искусство, время. М., «Советский писатель», 1957, с. 516—517.

Первоначальный замысел романа вызван непосредственными впечатлениями от жизни, но впечатления эти очень своеобразно трансформировались в сознании писателя и привели к мысли об образах, прямо и непосредственно не связанных с теми явлениями, которые изволновали художника. Федин рассказывает о том, что он впоследствии не раз возвращался к своему замыслу — «героиня то уступала место новым предполагаемым героям, то выдвигалась вперед, сотни обстоятельств ее жизни уводили меня в разные стороны, записки мои умножались, папка, в которой они хранились, была названа мною «Шествием актеров». Отечественная война отодвинула в сторону замысел этого романа. «Когда в начале 1943 года,— пишет Федин,— я снова взял в руки и перечитал свои записки, я увидел весь роман иными глазами. Все как бы стало с головы на ноги. Первоначальная тема искусства показала мне лишь одним из мотивов. На первый план выступило нечто более значительное. Это была тема истории... Тема истории, выдвинувшись как главная, расставила по новым местам герсев, перераспределила их вес и показала, кому быть в центре. Она поставила впереди других героев людей, содержанием жизни которых было будущее нашей страны, была борьба за революцию. «Шествие актеров» как название отпало вместе с двумя десятками других названий, приходивших на ум»¹.

Все эти высказывания писателей не только раскрывают процесс возникновения замысла, а затем и идейно-творческой концепции литературного произведения; они показывают также, что творческие идеи, захватывающие писателя, живут в его сознании чаще всего нераздельно с представлениями о судьбах героев, действующих лиц произведения, с эмоциональным восприятием жизни.

Эмоциональная насыщенность художественного произведения составляет неотъемлемую особенность образного воссоздания действительности, особенность воплощения творческих идей, развития характеров. «В истинно поэтических произведениях,— писал Белин-

¹ Конст. Федин. Писатель, искусство, время, с. 517—518.

ский, — мысль не является отвлеченным понятием, выраженным догматически, но составляет их душу, разлитая в них, как свет в хрустале. Мысль в поэтических созданиях, — это их *пафос*, или *патос*. Что такое пафос? — Страстное проникновение и увлечение какой-нибудь идеею»¹. В пятой статье о Пушкине Белинский писал: «...каждое поэтическое произведение должно быть плодом пафоса, должно быть проникнуто им. Без пафоса нельзя понять, что заставило поэта взяться за перо и дало ему силу и возможность начать и кончить иногда довольно большое сочинение»².

Суждения Белинского о поэтическом пафосе во многом до сих пор сохраняют свою силу. В них справедливо подчеркнута и неправомерность представлений об идее художественного произведения как чистой абстракции, и активность, целеустремленность творчества подлинного художника.

5

В последние годы у нас широко обсуждался вопрос о воплощении в литературе жизненной правды, о соотношении исследования жизни и идейных начал в художественном творчестве. В немалом количестве статей и книг подвергались суровой критике приукрашивание действительности, подмена правдивого ее изображения идиллическими схемами, уход от художественного анализа сложных противоречий жизни, авторская заданность иных творческих решений — недостатки, ясно проявившиеся в произведениях некоторых советских писателей в условиях культа личности. Горячую защиту жизненной правды, как основы искусства, выраженную в этих статьях и книгах, можно в полной мере понять.

Вместе с тем не могло не обратить на себя внимание то обстоятельство, что правдивое изображение жизни нередко обособлялось от идейных принципов творчества. Часто говорилось о воссоздании подлинной

¹ В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. VII. М., Изд-во АН СССР, 1955, с. 657.

² Там же, с. 314.

картины современной действительности, об отражении правды жизни во всей ее полноте, и значительно реже шла речь об общественной позиции писателя, столь важной для понимания и художественного раскрытия социальных процессов.

У достаточно широкого круга людей существует представление, что воплощение в литературе правды жизни — при наличии доброй воли — несложно: истина самоочевидна, она становится ясной при первом же соприкосновении с ней. Но это, конечно, чистая иллюзия. До «золота правды» часто необходимо, как говорят, еще докопаться, отсеяв его от множества разных примесей и шлаков. Жизненная правда не терпит равнодушия и верхоглядства. Поверхностный подход к действительности особенно вреден тогда, когда возникают вопросы «откуда происходит» и «почему» — вопросы, освещение которых тесно связано с правдивым изображением жизни.

Для того чтобы наблюдения над явлениями действительности стали тем, что с полным основанием может быть названо жизненной правдой, необходим не только отбор фактов, но и определенный взгляд на процессы, происходящие в окружающем нас мире, то или иное отношение к ним. И чем шире круг явлений, которые наблюдает и изучает писатель, чем они сложнее, тем более важны охватывающие эту сложность обобщающие, живые идеи, тем более необходима общественная позиция автора произведения.

В наши дни в некоторых кругах творческой интеллигенции наблюдается известный скептицизм по отношению к общим идеям. В рассуждениях о жизненной правде временами сквозит мысль, что эти общие идеи как раз и ведут к заданным творческим решениям, к искажению жизненной правды. Но очевидно, что все дело здесь не в идеях как таковых, а в их характере, в их соотношении с реальной действительностью. В том случае, если идея, какой бы интересной и правильной в общем плане она ни казалась, навязывается конкретному жизненному материалу, естественно, ничего хорошего получиться не может. Если же идея охватывает, верно обобщает этот конкретный материал, верно выявляет тенденции развития жизни, ее роль огромна.

Так как некоторые предвзятые представления, несомненно, отрицательно сказались в ряде произведений советских писателей, то не лучше ли, полагают иные сторонники «чистой» жизненной правды, попросту обойтись без обобщающих идей, сосредоточив свои силы на простом воссоздании картин действительности. Однако игнорирование живых идей, как показывает творческая практика, отнюдь не помогает воплощению «чистой» жизненной правды и нередко ведет либо к мелочности, натурализму, либо к прямому искажению реального облика жизни.

Кроме того, — и это совершенно очевидно, — советская литература, как подлинно зрелая литература, не только исследует действительность, открывая в ней ранее неизвестное, но и неизменно утверждает новые начала жизни, новые отношения между людьми, подвергая критике и обличению все то, что мешает развитию социалистического общества, духовному, нравственному росту советского человека. Познавательная и воспитательная функции литературы органически связаны между собой. Попытки противопоставить эти функции одну другой либо свести сферу действия литературы к одной из них не давали и не могут дать положительных результатов.

Общественная позиция писателя одинаково важна и необходима при осуществлении как познавательной, так и воспитательной функций литературы. Писатель или гражданин — такой дилеммы не существует для советских художников слова. Каждый писатель — гражданин, и каждый из них — в меру своих способностей — выражает свое восприятие явлений, свое образное видение действительности.

Здесь нельзя не отметить того, что недоверие к творческим идеям сказывается и на понимании роли художественных обобщений, их отношении к материалу действительности. Оно проявляется прежде всего в оценке правды фактов как реального и, по мнению некоторых товарищей, основного содержания литературных произведений.

Известно, что лефовцы в свое время выдвинули идею, согласно которой литература факта неизбежно должна прийти на смену литературе художественного вымысла. Одним из основных достоинств литературно-

го произведения, с их точки зрения, была полная достоверность описываемого; она противопоставлялась всякому творческому претворению материала действительности. И в недавних выступлениях в защиту правды фактов ясно звучал мотив «достоверности», а вместе с ним отчетливо выступала недооценка силы и значения художественного обобщения. Лефовские идеи оказались бесплодными. Нет оснований полагать, что и преклонение перед правдой фактов, вступающее в конфликт с художественным синтезом, может привести к каким-либо крупным творческим результатам.

Некоторые «левые» критики во Франции, Федеративной Республике Германии, Италии выступают в наши дни с защитой того положения, что художественная литература устарела; в силу своей консервативности она не может выражать потребностей эпохи и должна быть заменена репортажем, публицистикой. В этих выступлениях нельзя не видеть своеобразного возрождения лефовских теорий. Современные «левые» не хотят учитывать исторический опыт, отказываются признать, что развитие культуры нашего времени достаточно определенно выявило несостоятельность взглядов Лефа, так же, как и их собственных теорий. Претенциозно настроенные критики крайнего левого толка игнорируют опыт социалистических литератур, который убедительно демонстрирует крупные творческие завоевания, достигнутые ими благодаря тесной связи с революционным делом, строительством нового общества.

Если говорить не о теоретических концепциях, а о современном литературном процессе, нельзя не обратить внимания на сравнительно широкое распространение за рубежом и у нас так называемой документальной литературы. При всем ее своеобразии, она — в лучших своих образцах — отнюдь не является антиподом литературы художественного вымысла, ее, так сказать, альтернативой. Вопреки разного рода теориям — значительные литературные произведения, созданные на основе документального материала, заключают в себе как общие идеи, так и ценные творческие обобщения. Вне определенного отбора и компоновки этого материала, вне раскрытия в нем характерного, впечатляющего — документальное произведение неиз-

бежно превращается в нечто бесформенное, лишенное настоящего эмоционального заряда.

Между сочинениями подчеркнуто документального жанра и произведениями, в которых определяющую роль играет художественный вымысел, существуют своего рода «смешанные», переходные явления. История литературы знает немало творческих созданий, в центре которых находятся реальные события, судьба реальных людей. В советской литературе к числу такого рода произведений относятся, например, «Чапаев» Фурманова, «Железный поток» Серафимовича, «Как закалялась сталь» Островского, «Молодая гвардия» Фадеева, «Повесть о настоящем человеке» Полевого и другие. Соотношение в них собственно документального материала и художественного вымысла различно. Однако не само по себе это соотношение, иначе — не мера документальности, не доля вымысла, взятые самостоятельно, обуславливают силу этих литературных произведений. Она неотделима от идей и образов, которые воплощены в них.

В суждениях о правде фактов как содержании и цели творчества, в высказываниях о документальной литературе нередко жизненная правда отождествляется с правдой художественной. Но это, как известно, не одно и то же. Жизненная правда становится художественной только тогда, когда изображение людей и событий, человеческих характеров и их отношений в литературном произведении приобретает смысл и значение творческих обобщений. При любом освоении жизненного материала в литературе, при любом художественном его воплощении важная роль принадлежит творческой мысли, общественной позиции писателя.

Формирование мировоззрения советского художника иногда рисуется весьма просто — стоит писателю прочесть несколько солидных марксистских книг, и этого уже вполне достаточно для того, чтобы овладеть передовым мировоззрением эпохи. Некоторые литераторы, в свое время знакомившиеся с отдельными марксистскими трудами, убеждены в том, что этого хватит им на всю жизнь.

Однако творческое восприятие марксистско-ленинской теории, которое насущно необходимо художникам разных родов оружия, отнюдь не сводится к эпи-

юридическому ознакомлению с отдельными трудами и простому усвоению тех или иных положений. Идеиное развитие писателя — это непрерывный процесс, тесно связанный с его творчеством, с решением проблем, возникающих в жизни.

Мировоззрение писателя нельзя отделять от того идейного кругозора, который характеризует его искания и интересы, его духовный облик. «Быть с веком наравне» — это требование, в сущности, предъявляли к себе все подлинники художники слова; в новом своем содержании оно и сейчас остается мерой идейных, творческих стремлений писателя. Требование это предполагает подлинную широту жизненных интересов художника слова, знание и понимание им разнообразных явлений современной жизни, истории, развития философской, социально-политической мысли. Оно предполагает соприкосновение его исканий с проблемами и завоеваниями современной науки и т. д. И все это в творческом сознании писателя приобретает индивидуальное претворение, становясь фактом, явлением его духовной жизни.

Узость идейного кругозора отрицательно сказывается на творческом развитии и очень талантливых писателей. Надеясь на чистую непосредственность творчества, на «нутро», они быстро «выдыхаются». Как часто в романах и повестях рядом с хорошо наблюдаемыми и талантливо написанными картинами приходится встречать неуклюжие, примитивные главы, отличающиеся безвкусицей, свидетельствующие о явной недостаточности, бедности культуры их автора.

Многогранность восприятия мира означает не только умение писателя видеть, но и умение чувствовать жизнь, ее переливы и оттенки. М. Горький в свое время писал о малой эмоциональной грамотности, свойственной некоторым литераторам. «Они знакомы с идеями, — отмечал он, — но у них идеи взвешены в пустоте, эмоциональной основы — не имеют»¹. Очевидно, что эмоциональная культура писателя сказывается во всем содержании произведения, в обрисовке человеческих характеров, жизненных конфликтов, а не только в изображении душевных переживаний героев.

¹ М. Горький. Собр. соч. в 30-ти томах, т. 30, с. 418.

Среди различных явлений, характеризующих советскую литературу недавнего и нынешнего времени, следует отметить — в связи с рассматриваемой темой — некоторые отрицательные тенденции. Это прежде всего патетическая декларативность и бескрылая описательность.

Патетическая декларативность отчетливо проявляется тогда, когда писатель, не утруждая себя самостоятельным исследованием жизни, просто иллюстрирует общеизвестные положения и тезисы, «подкрепляя» это большой дозой витийственности. Открытие новых явлений и процессов в реальной действительности, рассказ о новом и захватывающе интересном в этом случае в немалой степени заменяется патетикой и дидактикой. Иногда дидактика и патетика перемежаются с лирикой, временами они соседствуют с живописной «натуральностью», но результат от этого не становится более значительным. Сейчас число такого рода декларативных произведений сильно уменьшилось.

Но зато бескрылая описательность, бытовизм продолжают оставаться тем серьезным изъяном, с которым приходится встречаться очень часто. Основные свойства описательности, бытовизма нередко связаны не с узостью и бедностью привлекаемого жизненного материала, а скорее даже с его излишеством. Некоторые литераторы убеждены в том, что все увиденное и услышанное они обязаны возможно точнее передать «в художественных образах», особенно если они встречаются с чем-то еще не описанным. Жизненный материал, который эти литераторы осваивают, зачастую представляет несомненный интерес, но оттого, что материал этот не освещен большой творческой мыслью и в своем сыром, необобщенном виде входит в литературное произведение, он теряет свое значение. Отдельные выразительные сцены, эпизоды, детали нередко оказываются заваленными горой повествовательного мусора.

Одновременно с этим в советском искусстве и литературе сейчас наблюдается явление, которое можно было бы назвать приземлением героя. Оно выступает в разных видах. Тот отрыв героя от конкретной обстановки, конкретных условий жизни, который встречался в литературе прошлых лет, заданность поведения

некоторых положительных действующих лиц, их идеализация вызвали серьезное противодействие. Преодоление этих тенденций, естественно, выразилось в более глубоком интересе к повседневным человеческим переживаниям, в более широком раскрытии человека, его деятельности в конкретных условиях современной действительности. И это, несомненно, очень положительное явление.

Однако стремление характеризовать людей в их повседневном бытии привело и к иным формам изображения героя. Человек иногда рассматривается преимущественно в кругу его индивидуальных, домашних интересов. Социальные связи, общественное дело человека отодвигаются на задний план либо даже вовсе исключаются. Не ограничиваясь этим, некоторые писатели, драматурги и режиссеры театра, авторы кинофильмов производят сентиментальное «утепление» героев, которое, по их мнению, должно привлечь к произведениям, героям живую симпатию читателей, зрителей.

Сейчас немалой популярностью пользуется творческая позиция, суть которой сводится к тому, что писать, рассказывать обо всем нужно тихо, приглушенно, шепотом, а неплохо бы даже и заикаясь. Утверждают, что в прошлые времена у нас существовала унификация на основе сильного голоса. Но теперь некоторые товарищи требуют унификации на основе шепота. Унификация же, какой бы она ни была, ничего, кроме вреда, принести не может. И тут нельзя не вспомнить слова Гоголя, который советовал «быть высоким там, где высок предмет, быть резким и смелым, где истинно резкое и смелое, быть спокойным и тихим, где не кипит происшествие».

Черты описательности нередко свойственны и ряду произведений, авторы которых намеревались дать подлинно эпическое изображение действительности. Советская литература имеет в своем золотом фонде немало выдающихся произведений эпического характера, таких, как «Жизнь Клима Самгина», «Тихий Дон», «Хождение по мукам», «Петр I» и другие. Эти произведения отличает не только широта вовлеченного в них жизненного материала, не только изображение судеб многих людей, но и целостная идейно-твор-

ческая концепция, глубина художественных обобщений.

Но именно оригинальная идейно-творческая концепция и отсутствует во многих произведениях, которые, по замыслу иных авторов, должны быть отнесены к числу эпоей. Увлечение «многоплановыми», «монументальными» произведениями продолжается. Романы-хроники, романы-эпопеи в трех-четыре-х томах давно сыплются как из рога изобилия.

Авторов многих не очень удавшихся «широких полотен» невозможно упрекнуть в незнании тех событий жизни, которые они изображают. Чаще всего они усердно собирают, изучают жизненный материал, много ездят, встречаются с различными людьми и т. д. Но в своем изучении жизни эти литераторы нередко похожи на Мажанди, о котором писал Франс, — они не знают, чего хотят.

Не найдя своей темы, не поднявшись до целостного взгляда на процессы жизни, авторы некоторых «монументальных» произведений идут по пути каталогизации действительности. Сцены (сами по себе нередко даже привлекательные) следуют одна за другой, не создавая, однако, глубоких художественных обобщений, широкой, подлинно эпической картины жизни. Монументальности писатель здесь стремится достигнуть за счет количественных накоплений. Но монументальность и количество — это не одно и то же. «Искусство для своего обобщения, — писал А. Н. Толстой, — не стремится к количеству опытов. Искусство стремится к поискам *характерного факта*»¹.

При хроникально-каталогизаторском подходе к жизни развитие характера основных действующих лиц заканчивается задолго до того, как завершается само произведение. Очень часто мы встречаем героев, которые, переходя из одного тома романа в другой, никак не меняются, не приобретают новых черт в своем облике и в общем развитии повествования являются, в сущности, «безработными».

И происходит это нередко не по недостатку таланта, а из-за отсутствия большой мысли, из-за узости

¹ А. Н. Толстой. Полн. собр. соч., т. 13. М., Гослитиздат, 1949, с. 409.

изобразить в свете идеализации то, что поддается идеализации еще меньше, нежели чувства скряги, потерявшего свои деньги. Не удивительно, что вместо драмы у него получилась тут особого рода слезливая комедия, производящая впечатление колоссальной литературной ошибки»¹.

Отрицательное влияние ложной идеи на художественное произведение может быть показано на большом количестве примеров. Лесков в романах «Некуда» (1864), «На ножах» (1871), Писемский в романе «Взбаламученное море» (1863) нарисовали людей молодого поколения 60-х годов прошлого века, разночинцев-демократов. Отношение этих писателей к новым людям было отрицательным. В оценке некоторых важнейших событий времени Лесков и Писемский исходили из ложных взглядов. И именно поэтому они не смогли дать верного изображения передовых русских людей. Вопреки исторической правде, Лесков и Писемский показывали разночинцев-демократов лишенными всяких моральных устоев, циничными и низменными, жаждущими власти и в то же время не имеющими никакой реальной общественной почвы для своих стремлений. Тенденциозное искажение действительности привело Лескова и Писемского к тяжелым художественным поражениям, от которых не спас их и большой талант.

И если в антинигилистических романах Лескова и Писемского проявилось ложное обличение, то в ряде произведений писателей-народников отрицательно сказались идеализация жизни, идеализация общины, пореформенной деревни в целом, воплощение фальшивых идеалов. Пасторальным, сентиментально-умилительным тоном повествования отмечены многие страницы романа Златовратского «Устой». Этот характер повествования особенно ясно выражен там, где речь идет о патриархальной ясности и чистоте деревенской жизни, о безыскусственной мудрости общинного уклада, благотворном влиянии общины на быт, мораль крестьянина.

«Тут все открыто, все ясно, все на глазах у божьего солнца», — писал Златовратский в третьей части

¹ Г. В. Плеханов. Искусство и литература. М., Гослитиздат, 1948, с. 830—831.

«Устоев», рисуя картины сельской идиллии. Один из героев романа, Мин Афанасьевич, разъясняя, в чем состоит крестьянское счастье, говорит: «...почему ты счастлив: потому ровен ты, завсегда был ровен. Дух у тебя завсегда был ровный, мягкий дух... Вот что речка. Не трожь ты ее, не пруди,— и течет себе она тихо, мирно, как берег идет, холмик попадет — зеркалом ляжет... Вот оно тут и есть, мужицкое счастье, любезный ты мой». В этом идеале мужицкого счастья ясно выступает поэтизация пассивности, приспособления к жизненным обстоятельствам, и сама идиллическая гармония жизни рисуется лишь как результат такого приспособления.

Идеализация патриархальных «устоев» сильно портит роман Златовратского, роман, интересными страницами которого являются как раз отражение борьбы против «устоев», показ дисгармонии, острых коллизий, возникших в пореформенной деревне. Тяготение к идиллии, ложная идеализация патриархальности, общинных начал очень снизили познавательное, художественное значение и ряда других произведений народнической литературы.

Время накануне 1905 года, период подъема революционного движения в России нашли отражение в рассказах, повестях и пьесах Л. Андреева. Это «Красный смех», «Рассказ о семи повешенных», «Губернатор» и др. После спада революционной волны Л. Андреев создает произведения, в которых звучат мотивы пессимизма, неверия в творческие силы человека, в возможность изменить и улучшить общественный порядок. К этим произведениям примыкает и его пьеса «Царь-голод» (1908).

Являющаяся откликом на недавние революционные события, она представляет собой попытку ее автора как бы подвести итоги происшедшему. Широко используя образы-символы (смерти, царя-голода, времени и т. д.), Л. Андреев рисует бунт голодных, обездоленных против власть имущих, против сытых. Автор развертывает действие преимущественно в массовых сценах, в которых выступает находящаяся под влиянием темных инстинктов и страстей толпа, и лишь кое-когда появляются эпизодические фигуры, олицетворяющие те или иные явления жизни.

Основная идея «Царь-голода» — ложная. Революционную борьбу, восстание социальных низов, народа против социальной несправедливости Л. Андреев рисует как стихийный и бессмысленный бунт. В прологе пьесы Царь-голод, обращаясь к Времени, говорит: «Время настало, старик! Земля голодна. Она полна стонами. Она грезит бунтом. Ударь же в твой колокол, старик, раздери до ушей его медную глотку! Пусть не будет спящих». В пьесе немало сильных сцен, рисующих страдания голодных и обездоленных, но обездоленные все же предстают людьми, которыми владеет жажда мести и разрушения.

Влекуемые голодом, они поднимают бунт и уничтожают все, что могут уничтожить, наводя ужас на власть имущих. Однако страх господ перед бунтом голодных скоро проходит. Царь-голод, поднявший этот бунт, сам же и приводит обездоленных к тяжелому поражению. Обессиленные и подавленные голодом, они гибнут, не добившись ничего. Власть имущие ликуют, одержав победу. И все это неизбежно, таков вывод, который следует из пьесы Л. Андреева. И именно потому, что «Царь-голод» предвзято отражает жизненные события, пьеса оставляет впечатление искусственности; в ней все время ощущается неверная авторская тенденция.

Совершенно отличным от того пути, по которому шел Л. Андреев, был творческий путь М. Горького. В годы реакции М. Горький горячо бичевал ренегатов-отступников. В повести «Лето», в окурловском цикле, в пьесах «Последние», «Васса Железнова» писатель подверг критике окурловскую инертность, пассивность, примирение с мерзостями жизни. Но некоторые ложные идеи отрицательно сказались и в творчестве Горького этого периода. Идеи богостроительства, которыми одно время увлекался М. Горький, получили выражение в его повести «Исповедь», и именно они определили ее неудачу. Относительно «Исповеди» В. И. Ленин, как известно, написал Горькому письмо, в котором подверг повесть суровому критическому анализу; письмо это, однако, не было отослано — в связи со сложными обстоятельствами идейно-философской борьбы в то время. Позже В. И. Ленин высказал

М. Горькому свое отрицательное отношение к идеям богостроительства и богоискательства.

Рассматривая влияние ложной идеи на художественную ткань произведения, мы, однако, не можем и не должны прийти к выводу, что само по себе наличие ложной идеи в произведении обуславливает его неполноценность или порочность. Основным и решающим здесь является вопрос о месте этой идеи в проблематике и художественной структуре произведения. Определяет ли она пафос всего произведения, или же занимает сравнительно второстепенное место, подчинено ли ей изображение явлений жизни, или же оно находится в том или ином противоречии, столкновении с ложной идеей,— все это и требует конкретного выяснения. Необходимо, следовательно, определить соотношение ложной идеи с общей концепцией произведения, с его пафосом, соотношение этой идеи с отражением реальной действительности.

В пьесах Островского «Не в свои сани не садись», «Бедность не порок» несомненно сказалась известная идеализация старины. Это в свое время отмечал Чернышевский, указывая на то, что Островский в «Бедности не порок» «пишет апотеозу старинного быта, каким представляется ему современный быт некоторой части купеческого общества; поэтому он старается выставить на вид все поэтические его черты»¹. Однако неправильно было бы полагать, что идеализация старинного быта, имеющаяся в названных пьесах Островского, определяет все их содержание и в особенности содержание «Бедности не порок».

Ведь именно в этой пьесе драматург дал такое замечательное художественное обобщение, как образ Коршунова, образ своеобразного «мещанина во дворянстве», самодовольного хищника, чувствующего свою силу, стремящегося перенять «европейские» обычаи и моды, в то же время грубо попирающего человеческое достоинство так или иначе зависимых от него людей. В пьесе «Бедность не порок» Островский вывел и такую яркую самобытную фигуру, как Любим Торцов, фигуру человека, испытавшего превратности судьбы, свободного от многих предрассудков, выступающе-

¹ Н. Г. Чернышевский. Полн. собр. соч., т. II, с. 239.

го в качестве горячего защитника чести и совести, свободы человеческих чувств. Да и другие образы «Бедности не порок» — Гордей Торцов, Пелагея Егоровна, Митя — представляют собой живые и интересные человеческие характеры.

Одна из основных тем романа Достоевского «Подросток» — социальный хаос, разложение, разъединение людей в современную эпоху. «Во всем идея разложения,— писал Достоевский, делая первоначальные наброски к роману,— ибо все *врозь* и никаких не остается связей не только в русском семействе, но даже просто между людьми. Даже дети *врозь*. *Разложение — главная видимая мысль романа*»¹.

В определенной связи с этой идеей в «Подростке» развивается и мысль о том, что подлинным хранителем социальных, культурных ценностей, общественных устоев является дворянство в лице его лучших представителей. В этой среде — по словам одного из героев романа — есть «законченные формы чести и долга, чего, кроме дворянства, нигде на Руси не только нет законченного, но даже нигде и не начато... Боже, да у нас именно важнее всего хоть какой-нибудь, да свой, наконец, порядок! В том заключалась надежда и, так сказать, отдых: хоть что-нибудь, наконец, построенное, а не вечная эта ломка, не летающие повсюду щепки, не мусор и сор, из которых вот уже двести лет все ничего не выходит»².

И если ведущая мысль романа верно раскрывала характерные черты, тенденции социального развития и явилась исходным началом для глубоких и ярких художественных обобщений, то вторая идея, которой Достоевский также придавал важное значение, была ложной. Она отразилась в «Подростке» прежде всего в обрисовке Версилова, который, несмотря на все свои падения, все свои слабости, подлинный аристократ духа, отличающийся широтой ума, пронизательностью, исликодушием. Версильов горячо любит Россию и верит в ее будущее. Но судьбы России для него неотделимы от судеб дворянства.

¹ «Литературное наследство», т. 77. М., 1965, с. 69.

² Ф. М. Достоевский й. Собр. соч. в 10-ти томах, т. 8. М., Гослитиздат, 1957, с. 622—623.

Мысль об исторической миссии дворянства проявляется и в критическом изображении молодых мечтателей-демократов из кружка Дергачева, и в некоторых других эпизодах романа. Однако идея эта не оказала существенного влияния на основные звенья повествования, исполненного большой жизненной правды.

9

Существуют многочисленные свидетельства крупных художников слова о том, как жизнь ломает первоначальные замыслы, властно подчиняет себе творческое воображение художника, заставляет нарушить уже созданную концепцию произведения или представление об отдельных героях.

В процессе работы над романом «Воскресение» Лев Толстой неоднократно изменял многие образы и ситуации произведения. Писатель вначале намечал, например, следующее завершение событий в романе: Катюша Маслова выходит замуж за Нехлюдова, они покидают Россию и поселяются в Англии. Однако, почувствовав, что такое развитие действия не соответствует и всему пафосу романа, и логике изображаемых характеров, писатель быстро отказался от него. «Художник только потому и художник, — заявлял Толстой, — что он видит предметы не так, как хочет видеть, а так, как они есть»¹. Опираясь на свой большой творческий опыт, Л. Толстой писал одному из своих корреспондентов: «Живите жизнью описываемых лиц, описывайте в образах их внутренние ощущения; и сами лица делают то, что им нужно по их характерам сделать, то есть сама собой придумается, явится развязка, вытекающая из характера и положения лиц...»²

Очень сложной и во многом мучительной была работа Флобера над романом «Мадам Бовари». И Флобер далеко не сразу «нашел» тот характер главной героини, каким он предстает перед нами в романе. В начальных редакциях в образе Бовари были подчеркнуты моменты физиологические, и лишь позже писатель

¹ Л. Н. Толстой. Полн. собр. соч., т. 30, с. 20.

² Там же, т. 63, с. 424.

выдвинул на первый план сложный психологический рисунок героини. Работая над романом, Флобер открывал и для самого себя логику характеров действующих лиц, логику их поведения.

Характеризуя работу Вальтера Скотта над его романами, Бальзак писал: «...Вальтер Скотт отступал от своих первоначальных планов, выработанных, впрочем, с той глубиной, которая отличает шотландский характер; композиция его произведений ломалась в результате развития характеров некоторых действующих лиц. Облекая в плоть яркий рисунок, который каждый художник слова наносит на полотно в своем мозгу, он видел, как вырастают, словно в китайском театре теней, то привлекательное лицо, то великолепная жизнь, то не виданный дотоле характер; и хотя раньше они должны были занимать лишь скромное место, теперь он разрешил им с удобством располагаться в своем произведении»¹.

Изменения творческого замысла в процессе работы, следование логике характеров — это не индивидуальная особенность Толстого или Вальтера Скотта, а особенность образного освоения жизненного материала, с которым очень часто встречается художник слова. В отзыве об одной пьесе Горький отмечал: «Можно сказать, что для драмы требуется кроме таланта литературного еще великое умение создавать столкновение желаний, намерений, умение разрешать их быстро, с неотразимой логикой, причем этой логикой руководит не произвол автора, а сила самих фактов, характеров, чувств»².

Об этом же писал и А. Н. Толстой: «Персонажи должны жить самостоятельной жизнью. Их только подталкиваешь к задуманной цели. Но иногда они взрывают весь план работы, и уже не я, а они меня начинают волочить к цели, которая не была предвидена. Такой бунт персонажей дает лучшие страшицы»³.

Воздействие логики самой жизни на творческий процесс художника имеет в той или иной мере всеоб-

¹ О. Бальзак. Собр. соч. в 15-ти томах, т. 15, с. 472.

² «Горький об искусстве». М. — Л., «Искусство», 1940, с. 178.

³ А. Н. Толстой. Полн. собр. соч., т. 13, с. 553.

щий характер, но проявляется эта закономерность по-разному в творчестве различных художников слова, писателей разных эпох. Это различие зависит как от своеобразия идейно-творческих принципов, свойственных тому или иному писателю, так и от форм его вторжения в действительность.

И тут необходимо указать на то противоречие между субъективными намерениями писателя и объективным смыслом, сущностью его художественных обобщений, которые нередко наблюдаются в истории литературы. Мы имеем в виду здесь не противоречие между ложной идеей и художественным обобщением писателя, о котором шла речь ранее. В данном случае мы прежде всего говорим о тех расхождениях между идейной тенденцией и результатами творческого труда, которые нередко возникают и у писателей, стоящих на прогрессивных идейных позициях.

Художественные обобщения, созданные Тургеневым в романах «Рудин», «Накануне», «Отцы и дети», шире той общественно-политической тенденции, которая лежала в их основе. И не только шире, но и находятся в определенном противоречии с ней. До сих пор мы встречаемся с упорными попытками поставить знак равенства между художественными образами Тургенева и его политическими взглядами, привести те и другие к общему знаменателю. Но попытки эти, имеющие вульгарно-социологический характер, неизменно кончались провалом, ибо они означали принижение, умаление объективного смысла замечательных тургеневских образов.

По своим политическим взглядам Тургенев был, как известно, либералом. Мировоззрение его, взятое в целом, отличалось большой сложностью, в оценке многих явлений жизни он занимал прогрессивные позиции. Добролюбов писал о Тургеневе: «Он быстро угадывал новые потребности, новые идеи, вносимые в общественное сознание, и в своих произведениях непременно обращал (сколько позволяли обстоятельства) внимание на вопрос, стоявший на очереди и уже смутно начинавший волновать общество»¹. Слова Добро-

¹ Н. А. Добролюбов. Собр. соч. в 9-ти томах, т. 6. М., Гослитиздат, 1963. с. 99.

любовя прекрасно характеризуют творческие искания Тургенева.

И это подчеркивает тот факт, что художественные обобщения Тургенева не могут быть «приведены в соответствие» с его политическими взглядами; между ними есть существенные расхождения, и они выражаются в том, что художественные образы, например, романов «Накануне» и «Отцы и дети» объективно раскрывали неизбежное торжество тех новых жизненных принципов, тех форм общественного действия, которые писатель сам не разделял. Анализируя «Накануне», Добролюбов отмечал, что в романе «мы видим неотразимое влияние естественного хода общественной жизни и мысли, которому невольно подчинилась сама мысль и воображение автора»¹. То же самое можно было бы сказать и в отношении романа «Отцы и дети».

С этой точки зрения большой интерес представляют суждения самого Тургенева, касающиеся особенностей его творчества. «Точно и сильно воспроизвести истину, реальность жизни,— писал Тургенев,— есть высочайшее счастье для литератора, даже если эта истина не совпадает с его собственными симпатиями»². Следование истине, логике жизни и отразилось на силе и полноте художественных образов Тургенева, хотя оно и привело к тому, что художественная правда не совпадала с его собственными симпатиями. Но помимо преодоления писателем некоторых своих привычных представлений и пристрастий, необходимо подчеркнуть ту его субъективность, то его намерение, которые побудили художника раскрыть явления жизни во всей их сложности.

Вместе с тем реальные процессы поэтического творчества, показывающие, что объективный смысл художественных произведений нередко не совпадает с авторским замыслом, дают основания говорить об объективной идее произведения, которая возникает в результате отражения реальных жизненных связей, логики действительности.

¹ Н. А. Добролюбов. Собр. соч. в 9-ти томах, т. 6, с. 98.

² И. С. Тургенев. Собр. соч. в 12-ти томах, т. 10, с. 349.

В статье «Что такое обломовщина?» Добролюбов дал замечательный анализ романа Гончарова. Если сопоставить этот анализ с высказываниями самого Гончарова о своем романе, станет очевидным различие точек зрения. Казалось бы, не может быть сомнений в том, что в оценке романа более прав его автор, чем критик. Однако более прав был Добролюбов. В романе он справедливо увидел широчайшее художественное обобщение господствовавших тогда форм жизни; образ Обломова он воспринял как воплощение крепостнической России, и не только крепостнической. Роман Гончарова Добролюбов рассматривал как приговор старому общественному укладу, как отражение того, что этот уклад полностью изжил себя, что он мертв и нуждается в коренной ломке. Добролюбов не «присочинял» от себя ничего, он опирался на роман, его художественные образы, объективный смысл которых был именно таким.

Подобное освещение общественных явлений не входило в творческие замыслы Гончарова. Писатель рисовал хорошо знакомые ему явления, изображал косность и застои, которые он наблюдал с детства в разных сферах жизни, и прежде всего в дворянских поместьях. Он оценивал эту косность как огромное общественное зло. Определяя сущность Обломова, Гончаров указывал, что его герой — «воплощение сна, застоя, неподвижной, мертвой жизни — *переползание изо дня в день...*»¹. Писатель, однако, ясно не осознавал того, что мертвая жизнь — порождение мертвого строя.

Прослеживая, шаг за шагом, формирование Обломова, его жизненное поведение, писатель ярко отразил условия жизни, в которых вырос герой, ту общественную атмосферу, которая воздействовала на него. Широкое раскрытие жизненных связей и обстоятельств, глубокое выявление логики жизни, тенденций ее развития и обусловило то, что Гончаров объективно показал обреченность социального уклада, взрастившего Обломова и обломовщину.

Сложные связи мировоззрения и реальной действительности, идейных, творческих замыслов и художест-

¹ И. А. Гончаров. Собр. соч. в 8-ми томах, т. 8. М., Гослитиздат, 1955, с. 78.

ичных обобщений нельзя свести к простой и удобной схеме. Реальная творческая практика, опыт истории мировой литературы показывают многообразие взаимодействий мировоззрения, художественного метода и творчества. Игнорировать это многообразие можно лишь при условии отказа от научного изучения литературы.

Рядящиеся в тогу новаторов ниспровергатели идейности литературы решительно ничего нового не открывают, они лишь повторяют зады буржуазно-идеалистической эстетики. Говорят ли эти ниспровергатели о нейтральности искусства или же ратуют за суровую жизненную правду, толкуют ли о прекрасном или о борьбе с социальным злом, они неизбежно оказываются проповедниками мелкого, бескрылого искусства, дающего в лучшем случае фотографию жизни, но не того подлинного искусства, которое увлекает, волнует, рождает страсти, зовет в будущее. Это искусство всегда было и будет искусством глубокой жизненной правды, искусством больших, ярких идей.

ГЛАВА ВТОРАЯ

ТВОРЧЕСКАЯ ИНДИВИДУАЛЬНОСТЬ ПИСАТЕЛЯ

1

Горячая защита реалистического искусства временами сопровождается вольным или невольным, но достаточно решительным принижением роли художника, творческого начала в искусстве. Многими критиками и теоретиками еще совсем недавно писатель рассматривался, да и сейчас нередко характеризуется преимущественно как ревностный регистратор и заботливый «передатчик» различных событий, тех или иных изменений жизни, ее отдельных черт и примет. Он ничего не открывает, а лишь «показывает», ничего не привносит от себя, а только «воспроизводит» наблюденное, стремясь шире «охватить» жизнь; он вполне объективен и в то же время оказывается совершенно безликим.

Это принижение роли художника обычно возникает тогда, когда реализм истолковывается как серое, бескрылое описание окружающего мира, когда реалистические образы рассматриваются в качестве простого подобия жизненных явлений, их точного снимка, когда реализм становится неотличимым от натурализма.

Но существуют и другие точки зрения, внешне как будто далекие от только что названной, важнейшая особенность которых, однако, состоит в столь же настойчивом принижении роли художника. И тут нельзя не отметить теоретические построения некоторых современных структуралистов, так же как и их предшественников — сторонников формальной школы в литературоведении. В этом плане характерно, например, вы-

сказывание О. Брика — одного из активных представителей формальной школы, ставшего затем горячим пропагандистом литературы факта. Он утверждал: «Все, что пишет поэт, значимо, как часть его работы в общем деле, и совершенно бесценно, как выявление его «я»¹.

Формально-структурный подход к литературе, как известно, заключается в раскрытии принципов построения литературных произведений — вне зависимости от личности их создателя, времени и обстоятельств их возникновения, содержания, выраженного в них. Специфика творческих созданий, их эстетические качества при этом рассматриваются как выражение структурных отношений, изменяющихся в процессе имманентного движения литературы. Роль писателя сводится к тому или иному отбору приемов конструирования сочинений, трансформации этих приемов, их варьированию.

К этой позиции близки взгляды тех исследователей, которые оценивают математические методы в качестве единственного средства превращения современного «интуитивного» литературоведения в подлинную науку. Исследователи эти рассматривают литературный процесс как проявление некоей статистической тенденции. На ее фоне ясно обнаруживаются эстетические отклонения. Творческая индивидуальность писателя — с этой математико-статистической точки зрения — и представляет собой такого рода эстетическое отклонение, которое, подтверждая общую тенденцию, не обладает самостоятельной ценностью.

Сторонники зеркально-натуралистического отражения жизни в художественных произведениях забывают ту простую истину, что литература, как и всякое искусство, — это творчество. Писатель-реалист вовсе не граммофон, добросовестно воспроизводящий записанные на пластинке мелодии. Защитники формально-структурного подхода к литературе, так же как и некоторые сторонники математических методов изучения литературных явлений, игнорируют не только реальные истоки художественного творчества, но и его подлинную специфику, которую нельзя понять, отвер-

¹ «Леф», 1923, № 1, с. 213.

гая роль художника, его индивидуальности. Писатель — это не счетно-решающая машина, не робот, производящий разного рода операции — и даже сложные действия — по заранее разработанной программе. Он — самостоятельная творческая личность и в литературный процесс входит в этом своем определяющем качестве.

Развитие искусства, в особенности реалистического, неотделимо от яркого проявления творческих индивидуальностей. Пристальное изучение жизни и неустанные поиски действенных путей творчества, движение вперед и художественные просчеты, мучительные раздумья и вызывающие радость завоевания — все это составляет неотъемлемую особенность вдохновенного труда художника-реалиста, который не просто фиксирует все проходящее перед его умственным взором, а пытливо анализирует, отбирает, синтезирует.

От художника требуется, писал Достоевский, «не фотографическая верность, не механическая точность, а кое-что другое, больше, шире, глубже. Точность и верность нужны, элементарно необходимы, но их слишком мало; точность и верность покамест только еще материал, из которого потом создается художественное произведение... Эпического, безучастного спокойствия в наше время нет и быть не может; если бы оно и было, то разве только у людей, лишенных всякого развития или одаренных чисто лягушачьей натурой, для которых никакое участие невозможно, или, наконец, у людей, вовсе выживших из ума. Так как в художнике нельзя предполагать этих трех печальных возможностей, то зритель и вправе требовать от него, чтобы он видел природу не так, как видит ее фотографический объектив, а как человек»¹.

Жизненная правда в творениях искусства не существует вне индивидуального видения мира, свойственного каждому подлинному художнику, вне особенностей его образного мышления, его творческой манеры. Своеобразие творческого видения жизни само по себе вовсе не противостоит отражению существенного, типического в явлениях действительности. Если перед

¹ Ф. М. Достоевский. Полн. собр. художественных произведений, т. XIII. М. — Л., Госиздат, 1930, с. 531—532.

нами художник, стремящийся познать эти явления, то сила и острота его видения мира и характеризуются умением уловить, открыть внутренние процессы жизни, показать характеры и типы, рисуящие с новой стороны человеческую деятельность, психологию людей. Чем зорче взгляд писателя, тем глубже он проникает в суть вещей, тем объемнее его художественные обобщения, его творческие открытия.

С другой стороны, то новое, что вносит писатель в сокровищницу художественного опыта, и определяет особенности его творческого облика, его значение и место в литературе. «В сущности, когда мы читаем или созерцаем художественное произведение нового автора,— писал Лев Толстой,— основной вопрос, возникающий в нашей душе, всегда такой: «Ну-ка, что ты за человек? И чем ты отличаешься от всех людей, которых я знаю, и что можешь сказать мне нового о том, как надо смотреть на нашу жизнь?» ...Если же это старый, уже знакомый писатель, то вопрос уже не в том, кто ты такой, а «ну-ка, что сможешь ты сказать мне еще нового? с какой стороны ты теперь осветишь мне жизнь?»¹

В несколько ином плане об особенностях, характеризующих подлинного художника, говорил Тургенев: «Важно в литературном... да, впрочем, я думаю, и во всяком таланте, то, что я решился бы назвать *своим голосом*. Да, важен *свой голос*. Важны живые, особенные, *свои собственные ноты*, каких не найдется в горле у каждого из других людей... Для того, чтоб *так* сказать и *эту самую* ноту взять, надо иметь именно такое, особым образом устроенное горло. Это как у птиц... В этом и есть главная отличительная черта живого оригинального таланта»².

Мысль о «своем голосе» и положение о новом освещении жизни в произведениях талантливого писателя очень близко соприкасаются друг с другом. Новое слово писатель именно тогда и высказывает, когда он обладает «своим голосом». И чем сильнее этот «голос», чем ярче творческая индивидуальность художника-ре-

¹ Л. Н. Толстой. Полн. собр. соч., т. 30, с. 19.

² «Русские писатели о литературном труде», т. 2. Л., «Советский писатель», 1955, с. 712, 713.

алиста, тем значительнее его вклад в искусство. «В каждом человеке,— писал армянский прозаик Дереник Демирчян,— скрыто достаточно минерального сырья, своего материала. Так надо его извлечь, надо этот материал обработать, а не пользоваться тем, что приготовлено другими до тебя... Свое, пусть маленькое, но свое — вот что имеет большую цену в литературе, кажется читателю интересным»¹.

Привнося в литературу «свое», талантливый писатель увеличивает общее достояние, духовные ценности, принадлежащие народу. Роль творческой индивидуальности определяется не просто своеобразием, взятым в своей имманентной сущности, а тем своеобразием, которое выражается в создании общезначимых художественных ценностей. «Свое» приобретает важное значение не в силу лишь несхожести с другими проявлениями индивидуального в литературе, а тогда, когда оно обогащает духовный мир человека, художественную культуру народа.

Многократно повторяемое «я» — это отнюдь еще не признак творческой индивидуальности. Этим признаком нельзя считать и словесную изощренность, лишнюю большого поэтического содержания, и изобретательно придуманные «ходы» повествования, самого по себе малозначительного, и его лирическую насыщенность, нередко скрывающую как раз аморфность, безликость восприятия мира, и многое другое, что характеризует скорее мнимую, чем подлинную творческую индивидуальность. Очевидно, что «свое», особенное, далеко не всегда составляет органическую принадлежность сочинений каждого пишущего романы, повести, лирические стихи, драмы. Творческая индивидуальность писателя проявляется в различных сторонах его искусства, и прежде всего, конечно, в самобытности его взгляда на явления жизни, самобытности и общественной значимости его творческих обобщений. А. П. Чехов справедливо отмечал: «Оригинальность автора не только в стиле, но и в способе мышления, в убеждениях и проч.»².

¹ Дереник Демирчян. Мысли о литературе. — «Литературная газета», 2 февраля 1957 года.

² А. П. Чехов. Полн. собр. соч. и писем, т. 13, с. 285.

Нельзя смешивать творческую индивидуальность писателя с тем творческим индивидуализмом, который сейчас многими деятелями искусства в капиталистических странах провозглашается основой художественного творчества. Сущность искусства, заявляют они, заключается в выявлении художником самого себя и только себя; важен и интересен не тот реальный мир, в котором живут люди,— интересен тот особый мир, который создает художник, не знающий никаких ограничений в свободной игре ума и фантазии.

Широкой популярностью на Западе до сих пор пользуется теория Фрейда, утверждавшего, что произведения искусства являются порождением подсознательной сферы человеческого интеллекта и возникают под воздействием «полового комплекса». Функция литературы — по Фрейду — не изображение жизни, а «осведомление» нашего «я» о содержании и величии этого «я», о его ссоре с обществом. Различные теоретики пытаются доказать, что отказ от «подражания» жизни, погружение в тайники собственной души, бесцельность творчества и делают художника подлинно оригинальным, неповторимым.

Однако гипертрофия узко личных настроений и чувств, утеря связей с миром принадлежат к числу тех факторов, которые разрушают творческую индивидуальность, талант писателя.

Наряду с культом индивидуализма и субъективизма в теории и практике искусства капиталистических стран наблюдается глубокий процесс обезличения художника. Тенденции эти не только развиваются параллельно, но и своеобразно переплетаются между собою. Ученик З. Фрейда и в немалой степени его антагонист — К. Юнг — выдвинул положение о том, что личность художника представляет собой единство противоборствующих начал. С одной стороны, художник — это человеческое существо со своей собственной жизнью, со своими взглядами, вкусами и привычками, а с другой, в качестве творца он совершенно чужд всем этим свойствам и особенностям, он безлик. Безликость художника, согласно юнговской теории, обусловлена тем, что он передает в своих произведениях иррациональные психологические явления, свойственные целому коллективу.

В отличие от Фрейда, подчеркивавшего индивидуалистический характер творческого процесса, Юнг отмечает его социальные истоки, решительно настаивая вместе с тем на определяющей роли подсознательной сферы интеллекта в художественном созидании. «Искусство,— пишет К. Юнг,— род врожденного стимула, который охватывает человеческое существо и делает его своим инструментом. Художник — это не личность, одаренная свободной волей, которая стремится к своим собственным целям, но тот, кто позволяет через себя искусству реализовать его цели; как человеческое существо он может иметь определенное расположение духа, волю и личные цели, но как художник он — человек в более высоком смысле,— он «коллективный человек», тот, кто выражает и формирует бессознательную психическую жизнь человечества»¹.

Художник и человеческая индивидуальность, по Юнгу, не только обособлены друг от друга; они находятся в постоянном конфликте. Для того чтобы проявить в полной мере свои качества художника, творческой личности, нужно отказаться от собственного «я», раствориться в стихийном коллективном духе. «Всякий раз,— заявляет К. Юнг,— когда творческая сила доминирует, человеческая жизнь направляется и формируется подсознательным против активной воли, и сознательное «я» уносится подземным потоком, будучи не чем иным, как беспомощным наблюдателем событий. Произведение в итоге становится судьбой поэта и определяет его психическое развитие. Не Гёте создал Фауста, но Фауст создал Гёте... Здесь есть что-то, что живет в душе каждого немца и чему Гёте помог родиться»².

Защищая подсознательность, надиндивидуальность творческого процесса, К. Юнг отводит художнику в появлении произведений искусства роль... повивальной бабки. Личность художника никак не отражается в его созданиях, и он сам оказывается простой функцией тех духовных сил, которые получили свое выражение в творениях, носящих его имя. Творец, со-

¹ C. G. Jung. Psychology and Literature.— «The Creative Process», edited by Brewster Ghiselin. Berkeley and Los Angeles, 1952, p. 229.

² Там же, с. 230.

лидатель приносится К. Юнгом в жертву иррациональной, фаталистической стихийности.

Но это лишь одна из многих теорий, пытающаяся обосновать обезличие писателя. Роль творческой индивидуальности отрицают и сторонники «новой критики», и видные экзистенциалисты, и защитники «метафизического» искусства и т. д. Крупнейший из теоретиков экзистенциализма Хейдеггер писал: «Художник для произведения есть нечто безразличное; можно даже сказать, что он, уничтожая себя в процессе творчества, способствует возвышению произведения искусства»¹.

По мнению ряда буржуазных теоретиков, характерную особенность современного искусства составляет то, что оно стоит выше чувственного опыта и именно поэтому постигает сущность вещей. Современное искусство, пишет, например, Танели, «становится видом метафизического искусства в его исканиях сущности», оно — «наиболее метафизическое искусство, которое может представить история»². Отвергая обобщение чувственного опыта, современные художники, заявляет далее Танели, обращаются к абстрактной форме; соотношение отдельных элементов формы и передает структуру предмета. Комбинации квадратов, треугольников, кругов, сочетания цветовых пятен, линий и т. д. способны, по мнению теоретика, открыть вещи в себе. Значение творческой индивидуальности в «метафизическом» искусстве крайне ограничено; постижение сущности объектов происходит вне воздействия тех или иных черт творческого «я».

Теоретики, защищающие обезличие художника, отражают реальные явления и процессы в искусстве капиталистических стран. «Растворение» личности творца характерно не только для продукции абстракционистов, сторонников поп-арта, оп-арта и других течений современного изобразительного искусства. Оно ясно выражено и в литературе и чаще всего происходит под знаком якобы преодоления субъективности искусства предшествующих этапов.

¹ Цит. по книге Р. Веймана «Новая критика» и разложение буржуазного литературоведения». М., «Прогресс», 1965, с. 88.

² J. Tuna li. The Validity of Modern Art. — «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», 1963, Winter, p. 161.

Стремление придать литературным произведениям строго объективный, внеличный характер широко проявляется в творческих экспериментах ряда литературных течений, в том числе и в школе «нового романа». Всякое заметное выражение творческого «я» здесь изгоняется. Главным объектом изображения становится не человек и общество, а описание внешней обстановки, вещей, физических состояний, отдельных событий. Все это имеет своей целью создать ощущение некоей реальности самой по себе.

Однако этот как будто бы весьма решительный отказ от всего личного на деле приводит к торжеству субъективизма. Один из основоположников школы «нового романа» Роб-Грийе признал, что его романы, внешне объективные, в действительности являются «самыми субъективными в мире». Как отмечает французский писатель и критик Бернар Пенго, у представителей школы «нового романа» «мир как раз перестает быть нейтральной, анонимной, общей реальностью; он организуется вокруг взгляда писателя, и в конце концов он становится не тем реальным миром, который доступен всем, а особым миром, построенным согласно субъективным законам, миром, в котором все предметы, все места, все существа соотносятся между собой, различным образом символизируя одну и ту же неотвязную идею. Это не есть, собственно говоря, тот мир, который видит романист, это мир, который ему нужен, который для него одновременно и возможен и необходим»¹.

Суждения эти относятся и к тому явлению, которое получило название искусства абсурда. Драматурги Ионеско и Беккет, так же как и их соратники в других видах искусства, преисполнены уверенности в том, что они открывают сущность мира, когда утверждают, что жизнь абсурдна, что она представляет собой хаос и лишена какого-либо смысла и что единственное определяющее ее начало — смерть. Но как бы ни восторгались поклонники Ионеско и Беккета их литературными произведениями, они — эти произведения — демонстрируют смятенность, хаотичность сознания их авто-

¹ Сессия Руководящего совета Европейского сообщества писателей. Стенографический отчет, 1963, вып. 4.

ров, субъективистские построения, которые не передают ни зримой жизни, ни ее сущности.

Уход в метафизику, равно как и погружение в глубины собственного «я», означает утрату художником той подлинной силы, которая растет и расцветает на основе тесной связи с действительностью, на почве живого интереса к социальным явлениям. Подчеркивая эту связь, Иван Франко писал: «Пусть в его (писателя. — М. Х.) произведениях как можно полнее отражается личность автора, его мировоззрение, его способ восприятия внешнего и внутреннего мира и его стиль, пусть его сочинение имеет как можно больше его живой крови и нервов. Только тогда это будет живое и современное произведение, подлинный документ самых тайных движений и чувств современного человека... Но этот триумф индивидуального в современном литературном творчестве придает творчеству вместе с тем величайшее социальное значение»¹.

Тут естественно возникает вопрос о коммуникативных свойствах литературы и искусства, о коммуникативности, как неотъемлемой черте всякого подлинного таланта. Некоторые теоретики литературы, стремящиеся в своих работах использовать последние достижения теории информации, кибернетики, как это ни странно, обычно игнорируют реальную коммуникативную функцию литературных произведений, ограничиваясь исследованием явлений, характеризующих их форму, их структуру. Крайние приверженцы авангарда и неоавангарда постоянно говорят о «некоммуникабельности» истинного искусства. Но «некоммуникабельность», так сказать, принципиальная, открытая как раз и представляет собой то, что противопоставлено подлинному искусству, несущему в себе большой заряд творческой энергии, предназначенный для восприятия читателями, зрителями, слушателями.

Л. Толстой справедливо писал о том, что «искусство есть одно из средств общения людей между собой. Всякое произведение искусства делает то, что воспринимающий вступает в известного рода общение с производшим или производящим искусство и со всеми теми, которые одновременно с ним прежде или после его

¹ «Октябрь», 1956, № 8, с. 172.

воспринимали или воспримут его художественное впечатление»¹. Связи с читателем для истинного художника слова — это и смысл, цель его творчества. «Я не сумел бы разграничить вопросы: «Почему?» и «Для кого?» — пишу я, — заявлял Ромен Роллан. — Моя деятельность всегда и во всех случаях была динамической. Я всегда писал для тех, кто идет вперед, потому что я сам всегда шел вперед... Жизнь была бы для меня ничто, если бы она не означала движения, само собой разумеется, прямо вперед»².

Органическим свойством словесного искусства, подчеркивал В. Короленко, является неизменная ориентация на читателя, слушателя, на их восприятие художественных ценностей. Короленко настойчиво советовал молодым писателям выработать в себе ощущение тех, к кому обращены произведения. «...Слово дано человеку, — писал он, — не для самоудовлетворения, а для воплощения и передачи той мысли, того чувства, той доли истины или вдохновения, которым он обладает, — другим людям. И это до такой степени органически связано с самой сущностью слова, что замкнутое, непереданное, неразделенное — оно глохнет и умалывается... автор должен постоянно чувствовать других и оглядываться (не в самую минуту творчества) на то, может ли его мысль, чувство, образ — встать перед читателем и сделаться *его* мыслью, *его* образом и *его* чувством. И выработать свое слово так, чтобы оно могло делать эту работу (немедленно или впоследствии — это вопрос другой). Тогда художественные способности растут, оживляются, крепнут. Замкнутые в изолированном самоудовлетворении, они все утончаются, теряют силу и жизненность, хиреют или обращаются на односторонние, исключительные настроения, чисто экзотического характера»³.

Связи между писателем и читателем исторически изменчивы. Перед художниками прошлых эпох остро возникали вопросы социальной дифференциации читателей, разных эстетических вкусов, их волновала тема читателя-друга, проблемы создания широкой демокра-

¹ Л. Н. Толстой. Полн. собр. соч., т. 30, с. 63—64.

² Ромен Роллан. Собр. соч. в 14-ти томах, т. 13. М., Гослитиздат, 1958, с. 372.

³ «Русские писатели о литературном труде», т. 3, с. 653—654.

гической читательской аудитории и т. д. В своей творческой практике писатель часто обращается не только к существующему, но и к потенциально возможному, так сказать, идеальному читателю.

Стремление найти способ живого общения с читателями для передового художника вовсе не означает ориентации на любые эстетические потребности, приспособления к отсталым вкусам (хотя бывает и так); оно отнюдь не исключает острого спора с читателями или с отдельными их группами. Открывая новое в жизни, передовой художник всей системой созданных им образов стремится убедить читателя в истинности своего понимания жизни, своих идей, эстетических принципов. И в той мере, в какой его произведения убеждают читателя, заражают его мыслями и чувствами, выраженными в них, писатель ведет за собой читательскую аудиторию и, более того, создает ее.

Мысль о внутренней связи писателя с читателем нередко вызывает различное рода возражения. Французский писатель и критик Бернар Пенго, которого мы уже цитировали по другому поводу, заявляет: «Никто не может сказать заранее, чем станут наши сегодняшние романы в сознании завтрашних читателей. И наоборот, если с целью «служить» мы решаем написать определенное произведение для определенной публики, в определенной политической или моральной перспективе, мы сильно рискуем пройти мимо цели и оставить книги, которые исчезнут вместе с нами. Я не представляю себе, как могли бы пережить свое время великие произведения прежних времен, будь это «Илиада», или «Дон-Кихот», или французская классическая трагедия, и как они могли бы еще сегодня научить нас чему-то о человеке, если бы замысел их авторов был бы ограничен стремлением служить какой-либо идеологии или определенным ценностям, как бы ни были они благородны»¹.

Бернару Пенго кажется, что живое соприкосновение со временем, причастность писателя к определенным общественным течениям, связи его с читателями-современниками затрудняют понимание его произведе-

¹ Сессия Руководящего совета Европейского сообщества писателей. Стенографический отчет, 1963, вып. 4.

ний последующими поколениями читателей, удаляют его от «вечного». Но ведь хорошо известно, что бесчисленное множество писателей, обращающихся в своих произведениях лишь к «вечным» темам, не избегло быстрого и полного забвения. И это понятно. Те, кто в поисках «вечного» обособляются от жизни человека — с его действительными стремлениями, мыслями и чувствами, — утрачивают нечто существенное, вызывающее интерес не только современников, но и последующих поколений. Реальная опасность для художника заключена не в том, что его волнуют судьбы людей своего времени. Она таится прежде всего в равнодушии к жизни и человеку; тот, кто безразличен к нынешнему, близнему, внутренне чужд и «далекому». Но несомненно и то, что художник окажется не на высоте своего призвания, если он поверхностное, «текущее» примет за коренные качества мира, если он не раскроет глубинные процессы жизни.

Связи подлинного художника с современной действительностью проявляются не в том, что он рисует знакомые приметы времени; они выражаются в художественных открытиях мира, тех открытиях, которые способны поразить читателя, захватить его до глубины души, покорить своей убедительностью, своей эмоциональной силой, способны будить его мысль, помочь ему понять жизнь и самого себя. Открытия эти, если они по-настоящему значительны, яркие, зажигают сердца людей многих поколений, многих веков. Однако глубина и значительность того, что содеяно художником, проверяется временем, и только оно может высказать свою окончательную оценку.

Исторический опыт свидетельствует о том, что неправомерно отрывать великие художественные открытия от современности, противопоставлять эти явления друг другу как находящиеся в разных планах. Интересные суждения по этому поводу принадлежат Ж.-П. Сартру. «Верно, что для истории важен только талант, — писал он. — Но я еще не вошел в историю и не знаю, как я войду в нее: может быть, один, может быть, в анонимной толпе, может быть, как одно из тех имен, которые каждый найдет в учебнике по литературе. Во всяком случае, я не буду беспокоиться относительно приговора, который может вынести буду-

ище моей работе, потому что с этим я ничего не могу поделать. Искусство не может быть сведено к диалогу с мертвецами и людьми, еще не рожденными...»¹

В каждом человеческом сердце, отмечает далее Ж.-П. Сартр, живет жажда абсолютного. Но разве нужно искать абсолютное только вдали? Оно — рядом с нами, среди нас. Мы сами создаем абсолюты. Наши чувства, действия обладают этим качеством потому, что они существуют. В этом смысле абсолютно и время, тот исторический период, в который мы живем, время с его реальными человеческими связями, противоречиями, с его стремлениями. Но сменяется эпоха, и становится ясной относительность стремлений ушедшего исторического периода, становятся ясными его заблуждения. Время, эпоха всегда правы, когда они существуют, и всегда признаются ошибающимися, когда они уходят. Но произведения художника содержат в себе абсолютную правду своего времени. «Мы должны писать,— заявляет Ж.-П. Сартр,— для нашего времени, как это делали великие писатели. Но это не значит, что мы должны замкнуться в нем. Писать для нашего времени не означает пассивно отражать его. Это значит, что мы должны стремиться либо защищать, либо изменять его,— следовательно, идти дальше к будущему; но это усилие изменить время заставляет ощутить глубокую связь с ним, ибо оно не может быть сведено к неодушевленной массе вещей и обычаев. Оно в постоянном движении, оно непрерывно изменяется; в нем конкретное настоящее и живое будущее всех людей, которые его составляют...»²

Связь времен позволяет сохранить и широко пролить ту коммуникативную силу, которая заключена в произведениях великих художников слова. Их художественные открытия, возникшие из проникновения в жизнь своей эпохи, являются реальной предпосылкой их обращений к последующим поколениям.

¹ Jean Paul Sartre. We write for Our Own Time. «The Creative Vision of Modern European Writers on Their Art». Edited by Haskell M. Block, Herman Salinger. New York — London, 1960, p. 187.

² Там же, p. 191—192.

Как мы видели, отрицание роли личности художника довольно часто встречается в различного рода построениях современных теоретиков искусства. Некоторые из них, признавая творческую индивидуальность писателя реальным фактором литературного развития, резко обособляют ее от исторической личности художника слова либо вообще отвергают всякое ее значение для понимания художественного творчества. «Поэтическая личность Данте, Ариосто и т. д., — пишет, например, немецкий исследователь В. Кайзер, — совсем иное, нежели исторические личности. Между ними нет ни идентичности, ни зависимости»¹.

Несомненно, что противопоставление творческой индивидуальности и реальной личности художника столь же неправомерно, как и их полное отождествление. Это явления не разнородные и в то же время не тождественные. Соотношение творческой индивидуальности и писательской личности может быть различным. Отнюдь не все, что характеризует житейскую личность художника, получает отражение в его произведениях. С другой стороны, не всегда и не все, чем отличается творческое «я», находит прямое соответствие в особенностях реальной личности писателя.

История литературы знает немало фактов, свидетельствующих об определенном расхождении между событиями жизни писателя, отдельными чертами его психологического склада и характером его творчества. Это явление было отмечено еще Бальзаком. Он писал: «У Петрарки, лорда Байрона, Гофмана и Вольтера характер и гений были сродни, тогда как Рабле — человек умеренный — опровергал в своей жизни излишества своего стиля и образы своей книги... Он пил воду, восхваляя *молодое вино*, подобно Бригга-Саварену, который ел совсем немного, прославляя обильную пищу.

Таков был и самый оригинальный современный автор, которым Великобритания может гордиться: Матюрен, священник, подаривший нам «Еву», «Мельмо-

¹ Wolfgang Kayser. Das sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft. Vierte Auflage. Bern, 1956, S. 276.

ти» и «Бертрама»; он был кокетлив, галантен, чтит женщин; и этот человек, творящий ужасы в своих книгах, по вечерам превращался в дамского угодника, в денди. Таков и Буало, чьи мягкие, изысканные беседы ничуть не соответствовали сатирическому духу «его дерзкого стиха»¹. Охарактеризованное Бальзаком явление можно было бы проиллюстрировать и другими примерами. Фет — тонкий лирик, вдохновенный певец любви, природы, красоты, художник, в произведениях которого ясно выразилась отрешенность от злободневного, в жизни был довольно расчетливым хозяином. Творческое «я» Федора Сологуба с его увлеченностью таинственным, демоническим, культом рока, крайними проявлениями индивидуалистических настроений, в немалой степени отличается от реальной личности Ф. К. Тетерникова, которому были свойственны практическая трезвость и уравновешенность.

Здесь следует подчеркнуть то обстоятельство, что творческая индивидуальность — явление историческое. Формирование ее как реальной и значимой величины в искусстве, если брать это формирование в исторической перспективе, происходит постепенно и неоднозначно в различных видах искусства. Устная народная поэзия не знает индивидуального творчества. Роль индивидуального начала не столь велика и на первых этапах собственно литературного развития. В этот период она временами сводится к обработке, циклизации народно-поэтических сказаний, мифов, преданий. И лишь с течением времени выкристаллизовывается художественное самосознание писателя, ясно определяются его индивидуальные особенности.

На творческую индивидуальность и ее связи с житейской личностью писателя время накладывает свою ясную и выразительную печать. Развитие социальной жизни нередко рождает такие мощные эстетические импульсы, идейные и эстетические запросы, которые властно захватывают художника даже тогда, когда те или иные существенные черты его личности не конгруэнтны этим запросам. Так бывает в переломные эпохи истории, в периоды общественного подъема, но иногда так бывает и в пору кризисных социальных

¹ О. Бальзак. Собр. соч. в 15-ти томах, т. 15, с. 431—432.

процессов. С другой стороны, и это еще более характерная закономерность, общественные запросы, идейные и эстетические потребности времени получают свое яркое выражение в творчестве художников, которые по всему своему психическому складу, по всей своей умонастроенности органически близки к веяниям эпохи.

Говоря о несхожести творческого «я» и реальной исторической личности писателя, следует иметь в виду ту важную роль, которую играют здесь основные творческие принципы, свойственные тому или иному художнику слова, целому литературному течению. В период, например, классицизма многое из того, что характеризовало житейскую личность писателя, не соприкасалось с творчеством. Быт, повседневная жизнь не были включены в сферу искусства. Личное в эстетической области рассматривалось преимущественно в соотношении с общими категориями — долга, чести, требованиями верховной власти, религии и т. д. Поэтому и реальная, историческая личность писателя в известной мере отодвигалась на задний план; она не получала своего многостороннего раскрытия в литературе.

По иным причинам несхожесть творческой индивидуальности и житейской личности писателя рельефно проявляется, например, в поэзии символистов. В отличие от литературы классицизма, здесь резко выражено не только индивидуальное начало, но и индивидуалистическое восприятие мира. Поэтический мир многих символистов сосредоточен преимущественно вокруг желаний, стремлений, эмоций личности, вокруг «я». Однако это «я», которое обычно писалось с большой буквы, часто предстает не в реальном, а мистифицированном облике. Его характеризует комплекс настроений, чувствований, так или иначе противопоставленных повседневному, окрашенных в тона иррациональности. По канонам поэтики символистов поэтическое «я» не могло существенным образом не отличаться от «я» житейского. «Лик» и личность здесь нередко достаточно резко обособлены, что, конечно, не означает утери связи между ними.

С большой силой личность художника, впитавшего в себя «волнения» жизни, раскрывается в творчестве

целого ряда писателей-романтиков (Байрон, Шелли, Петефи, Мицкевич, в немалом числе своих произведений Лермонтов и другие). Воплощение идей свободы, отрицание социального зла, защита прав человека принимают в их художественных созданиях ярко выраженный «личностный» характер. Высокое эмоциональное напряжение, страстность, гражданственность творчества этих писателей тесно связаны с чертами и особенностями их, как реальных исторических личностей, с той общественной средой, в которой они жили и творили.

Очевидно, что творческое «я» поэтов-романтиков приемлет и осваивает не все существенные стороны реального бытия, реальных жизненных связей человека, личности художника. В своем самовыражении, в раскрытии своего отношения к миру личность художника-романтика, точно так же как и представителей других литературных течений, находится в зависимости от его художественного *sensu*.

Реалистическое искусство не только дает широкий простор развитию творческой индивидуальности, но и сближает конкретную историческую личность художника с существенными особенностями его творчества. Ориентация на действительность включает в сферу литературы и искусства многие явления жизни, которые до того рассматривались как незначительные, неинтересные, недостойные внимания истинного художника. Это огромное расширение творческого горизонта литературы и искусства интенсивно проявилось в пристальном интересе к самым различным сторонам жизни человеческой личности. Процесс этот, в свою очередь, выразился в том, что личность самого художника приобрела возможности своего более полного выявления в произведениях литературы и искусства.

Происходит это потому, что грани между эстетическим и тем, что считалось внеэстетическим, размываются. В поле зрения писателя входят разнородные и в то же время взаимодействующие явления, которые он претворяет в художественные обобщения, выражая к этим явлениям свое отношение. В том или ином виде эстетически осваивается непосредственный жизненный опыт писателя, мир его земных чувств и переживаний. Очевидным представляется то, что формы выражения

личности писателя в произведениях реалистической литературы весьма усложняются. Они не тождественны, однако, в разных жанрах — эпическом, объективном повествовании и интимной лирике, лирической прозе и социальной драме, повести и поэтическом дневнике.

Живые связи личности писателя и его творческой индивидуальности, более тесные в реалистической литературе, чем в других литературных течениях, послужили основанием для биографического истолкования художественных произведений. Биографический метод особенно процветал при изучении творчества писателей реалистического склада. Все, что ни создает писатель, по мнению сторонников биографического метода, имеет в качестве своего непосредственного истока события его личной жизни, его переживания, чувства. История творчества, утверждали они, неотделима от биографии писателя. Биография объясняла творчество, и в то же самое время художественные произведения служили материалом для воссоздания неизвестных или недостаточно ясных фактов жизни писателя.

И в своем «чистом» виде биографический метод существовал довольно длительное время, дав своего рода «образцы» одностороннего освещения художественных произведений. М. Гершензон писал: «Биографы оставили без внимания весь тот обильный биографический материал, который заключен в стихах Пушкина. Пушкин необыкновенно правдив, в самом элементарном смысле этого слова; каждый его личный стих заключает в себе автобиографическое признание совершенно реального свойства,— надо только пристально читать эти стихи и верить Пушкину»¹. В духе незатейливого биографического истолкования М. Гершензон и анализировал ряд пушкинских произведений.

И если М. Гершензон обращался прежде всего к лирике, то В. Ходасевич в книге «Поэтическое хозяйство Пушкина» (1924) значительное внимание уделил драмам писателя — «Русалке» и «Скупому рыцарю», сводя основное их содержание к фактам биографии Пушкина. По мнению исследователя, в «Русалке»

¹ М. Гершензон. Мудрость Пушкина. М., «Книгоиздательство писателей», 1919, с. 55.

опосредствованно отразилась история любовной связи поэта с крепостной девушкой, а в «Скупом рыцаре» — его сложные отношения с отцом. Работы аналогичного характера публиковались у нас и позже, несмотря на то, что чистый биографизм в исследовании литературы был подвергнут основательной критике. При этом следует указать на то, что у многих зарубежных литературоведов и критиков биографический жанр, имеющий своим назначением историко-генетическое исследование творчества писателей, до сих пор пользуется немалым успехом.

Очевидно, что биографический метод изучения литературы несостоятелен. Изъяны этого метода заключаются отнюдь не в том, что подвергаются сомнению разнообразные соприкосновения жизни и творческой деятельности писателя, а в защите того положения, что все содержание, весь строй его произведений порождены фактами его биографии. Конечно, творчество любого художника всегда так или иначе связано с его биографией, но как социальное и эстетическое явление оно обусловлено более широкими общественными процессами. В своих художественных произведениях писатель, и особенно писатель-реалист, обращен не только к самому себе, но и к жизни в широком смысле этого слова. Гёте в беседе с Эккерманом высказал справедливую и глубокую мысль, касающуюся этой темы: «Пока он (поэт.— М. Х.) выражает свои немногие субъективные ощущения, его еще нельзя назвать «поэтом», но когда он сумеет овладеть миром и найти для него выражение, тогда он станет поэтом»¹.

Мир, изображаемый художником, не отделен от его личности, но он, вместе с тем, и не сводится, если не считать крайне субъективных писателей, к совокупности его личных переживаний. В мировой литературе известно немало художественных созданий, которые возникли непосредственно на основе событий, фактов жизни писателей. При этом нельзя не вспомнить «Страдания молодого Вертера» Гёте, «Давида Копперфильда» Диккенса, «Детство», «Отрочество», «Юность» Льва Толстого, автобиографическую трило-

¹ И. П. Эккерман. Разговоры с Гёте в последние годы жизни. М. — Л., «Academia», 1934, с. 290.

гию Максима Горького, «Прощай, оружие!» Хемингуэя, «Как закалялась сталь» Н. Островского.

В каждом из этих произведений — своя особая мера и свой специфический метод художественного претворения реального жизненного материала. Но существенно не только это, а и то обстоятельство, что личное в них — прямо или через подтекст — сливается с широким кругом человеческих отношений, мыслей, чувств. Личное существует здесь не само по себе, а в его разнообразных и часто противоречивых связях с развитием жизни. Не переставая быть индивидуальными, события писательской биографии приобретают общее социально-эстетическое значение.

Биография художника слова получает свое отражение в его творчестве и в ином — более сложном и опосредствованном — виде. Опыт жизни, то, что писатель видел и пережил, события, в которых он участвовал, судьбы, психология, люди, действия которых привлекли его внимание, — все это служит источником творческих замыслов и обобщений писателя, является почвой, на которой возникают его художественные творения. Хорошо известно, например, что драматические события, происшедшие с отцом Диккенса, наблюдения будущего писателя над жизнью обитателей долговой тюрьмы, впечатления от тогдашнего суда и судопроизводства ярко отразились в романе «Крошка Доррит». Работа А. Островского в Московском Совестьном суде дала ему огромный запас жизненных наблюдений, которые получили художественное претворение в ряде его пьес. Не обладая впечатлениями и наблюдениями участника Севастопольской обороны, Толстой вряд ли смог бы написать «Войну и мир». Для создания «Клима Самгина» был необходим не только огромный талант Горького, но и обширнейшее знание общественной, идейной жизни России на рубеже XIX — XX веков, знание, явившееся результатом его активного в ней участия.

Расширение и обогащение жизненного опыта — процесс непрерывный. Нередко, однако, происходит так, что впечатления, наблюдения, накопленные талантливым писателем в определенный период его жизни, используются им значительно позже и материала этого хватает на сравнительно долгое время. Вместе

с тем как часто приходится видеть быстрое истощение скромных запасов жизненных впечатлений — при одновременном нежелании расширять их. И это, естественно, приводит к утомительным повторениям, перепевым писателем самого себя, к затуханию творческих импульсов.

В достаточной мере очевидным представляется то, что влияние на художественное творчество оказывает не просто увиденное, а активно познанное и пережитое, то, что взволновало художника, стало частицей его духовного «я». Ибсен писал о том, что надо «ясно отличать пережитое от прожитого, только первое может служить предметом творчества». Это подчеркивали и многие другие художники слова. «Чтобы написать роман, — отмечал Достоевский, — надо запастись *одним или несколькими* сильными впечатлениями, пережитыми сердцем автора действительно»¹. Все, что выливается в художественные образы, несет на себе отпечаток волнений, страстей, чувств писателя. «В каждом персонаже, — пишет Валентин Катаев, — есть часть души художника, создавшего его. Героя нельзя просто выдумать, писатель должен «войти в него», ему он должен отдать часть своей души и сердца: тогда писать легко. Автор никогда не говорит себе: «Я буду писать про Саньку или Митю». Нет, он должен *стать* Санькой или Митей, войти в их биографию как в свою, перевоплотиться в воображаемый образ. Это очень трудно. Тут литератор приближается к искусству актера, только актеру много легче: у него есть кем-то написанная роль, и у каждого актера — своя роль. А писатель, создавая образы своих персонажей, сам поочередно перевоплощается в каждого из них»². В этом перевоплощении познанное и пережитое предстают в органическом сплаве.

Здесь следует сказать о том, что масштабность освоенного жизненного материала и глубина пережитого часто не совпадают между собой. Духовный опыт художника далеко не всегда прямо пропорционален числу значительных явлений и событий, с которыми

¹ «Литературное наследство», т. 77. М., 1965, с. 64.

² Валентин Катаев, Разное. М., «Советский писатель» 1970, с. 21.

он близко соприкасается. Поэтому трудно признать справедливой нередко высказываемую мысль — «большой писатель — человек большой биографии». Бывает и так, но бывает и иначе. Биографии Гоголя, А. Островского, Чехова, да и многих других выдающихся писателей не отличались обилием внешних *событий*. Не они определили интенсивность их духовной жизни, а то глубокое ощущение действительности, которое позволило талантливым художникам видеть и чувствовать в малом и обычном отражение большого и необычного. Несомненно, что жизнь воздействует на личность художника сложными путями. Часто незначительные — на привычный взгляд — явления оказывают сильнейшее влияние на писателя, его художественные замыслы, в то время как нередко другие — более «шумные» — процессы внутренне почти не затрагивают его. Именно поэтому не всегда возможно измерять внутреннее развитие писателя масштабами явлений, с которыми он соприкасается.

Художники-реалисты очень часто обращаются к социальным, историческим явлениям, свидетелями которых они не были и не могли быть. Ведь реализм не тождествен творчеству на подножном корму. В художественном освоении такого рода материала существенно не только знание его, приобретаемое с помощью документов, книг, мемуаров, свидетельств участников событий, но и внутренняя близость этого материала творческой индивидуальности писателя, подлинная взволнованность, увлеченность им. Только при этом условии возникает то внутреннее горение, без которого невозможно творческое созидание. Очевидно, что личность, творческая индивидуальность писателя формируются его жизненным опытом во всей его конкретности и неповторимости. Внутренний, духовный облик художника, его видение мира складываются в результате разнообразных воздействий, влияния многих факторов, в том числе, конечно, и биологических. Но если рассматривать жизненный опыт писателя как основу формирования его творческого «я», то очевидно, что он — при всей его конкретности — никак не может быть сведен к явлениям индивидуально-бытового, частного характера. Опыт этот всегда включает и не может не включать в себя «освоение» — в различной

форме — социальных связей и отношений, событий эпохи, восприятие — в том или ином плане — психологии, мироощущения тех слоев общества, с которыми писателю приходится близко соприкасаться.

Очень интересны в этой связи мысли Александра Блока, высказанные им в статье 1919 года относительно чувств, настроений, представлений, роднивших его с Леонидом Андреевым. «Связь моя с Леонидом Андреевым, — писал Блок, — установилась и определилась сразу, задолго до знакомства с ним; ничего к ней не прибавило это знакомство; я помню потрясение, которое я испытывал при чтении «Жизни Василия Фивейского» в усадьбе, осенней дождливой ночью. Ничего сейчас от этих родных мест, где я провел лучшие времена жизни, не осталось; может быть, только старые липы шумят, если и с них не содрали кожу. А что там неблагополучно, что везде неблагополучно, что катастрофа близка, что ужас при дверях, — это я знал очень давно, знал еще перед первой революцией, и вот на это мое знание сразу ответила мне «Жизнь Василия Фивейского», потом «Красный смех», потом — особенно ярко — маленький рассказ «Вор»¹. Об этом рассказе Блок написал рецензию, которая понравилась Л. Андрееву, и понравилась не потому, что она была хвалебная, «а потому, — пишет Блок, — что в ней я перекликнулся с ним — вернее, не с ним, а с тем хаосом, который он носил в себе; не носил, а таскал, как-то волочил с собой, дразнился им, способен был иногда демонстрировать этот подлинный хаос, как попугая или комнатную собачку...»².

Не подлежит сомнению значительная роль в формировании творческой индивидуальности писателя эстетических запросов времени, к которым так или иначе писатель определяет свое отношение. Здесь происходит сложнейшее взаимодействие индивидуальных художественных исканий, возникающих в определенных социальных условиях, и откликов на духовные потребности общества.

¹ Александр Блок. Собр. соч. в 8-ми томах, т. 6. М. — Л., Гослитиздат, 1962, с. 130—131.

² Там же, с. 131.

Таким образом, творческая индивидуальность — это личность писателя в ее важнейших социально-психологических особенностях, ее видение и художественное претворение мира, это личность художника слова в ее отношении к эстетическим запросам общества, в ее внутренней обращенности к читательской аудитории, к тем, ради кого создается литература. Положение это, разумеется, не содержит в себе раскрытия всех особенностей творческой индивидуальности, но некоторые основные ее черты, как мне кажется, здесь отмечены. Особенно важным представляется то внутреннее единство творческого «я», которое раскрывается в восприятии жизни и одновременно в отношении к эстетическому сознанию эпохи.

Известно немало фактов, когда одни и те же явления жизни в произведениях разных художников получали различное художественное истолкование. И различие это чаще всего никак не может рассматриваться в духе сакраментальной формулы: одно из произведений дает верное изображение действительности, другие — искаженное. Правдивое отражение одних и тех же явлений действительности нередко встречается в произведениях весьма не схожих между собой художников.

И происходит это потому, что процессы жизни имеют множество различных сторон и граней, предстают перед общественным человеком в бесконечном богатстве существенных связей и отношений. Богатство жизни является неисчерпаемым источником самых различных, неповторимых по своему своеобразию художественных открытий, обобщений. «Для реализма характерна не узость, а, напротив, широта взглядов, — писал Бертольт Брехт. — Ведь сама действительность широка, многообразна, полна противоречий... Есть много способов сказать правду и много способов утаить ее»¹.

И если беспорна мысль о том, что из многообразия действительности рождается богатство искусства, то несомненным является и другое: индивидуальные, своеобразные пути художественного творчества пи-

¹ Бертольт Брехт. Театр, т. 5/1.М., «Искусство», 1965, с. 162—163.

сителей ведут к освоению, к познанию богатства действительности. Индивидуальное в литературе — это не дополнение, не довесок к объективному, не изысканный соус к чему-то более существенному, а способ эстетического освоения жизни, позволяющий раскрыть мир в его реальной многокрасочности, в его соотнесенности с человеком.

Процесс художественного исследования жизни нередко рассматривают как простое «коллекционирование» отдельных черточек, признаков, деталей или, того хуже, как своеобразное «списывание». Однако художественное творчество, как известно, ничего общего не имеет со «списыванием»; оно, конечно, не является и простым «коллекционированием». С помощью аккуратного собирательства можно накопить немало материала, но если не будет архитектурного проекта, который предусматривает целостный образ всего сооружения, соотношение его отдельных частей, если не будет «технического проекта», в который входят, в частности, расчеты «несущих» конструкций, использовать материал этот окажется невозможным.

В «проектировании» литературного произведения, в тех художественных открытиях, которые совершает писатель, важнейшая роль принадлежит творческому воображению. «Главное в поэтическом таланте, — писал Чернышевский, — так называемая творческая фантазия». В разной форме мысль о громадном значении воображения в художественном творчестве мы встречаем в многочисленных высказываниях писателей прошлого и наших современников. «Художественность», — отмечает Горький, — без «вымысла» — невозможна, не существует»¹.

В письме к начинающему исследователю советской литературы К. Федин заявляет: «Факт в большинстве случаев — лишь точка приложения силы, которую мы ловим фантазией. Вы, кажется мне, переоцениваете значение жизненных (фактических) познаний писателя по сравнению с его работой «сочинителя». Вы умалите вымысел. Сейчас, после окончания огромной диалогии, в общей сложности в 60 печатных листов, я оцениваю соотношение вымысла и «факта» как 98 и 2.

¹ М. Горький. Собр. соч. в 30-ти томах, т. 24, с. 330.

Конечно, я много знал и знаю жизненных фактов из русской действительности 1910 и 1919 годов. Но только оттолкнувшись от них в простор воображения, я мог сочинить людей, в жизни мною никогда не виданных, не встреченных, но *как бы безусловно живших*¹. В пропорциях, которые устанавливает Федин между вымыслом и фактом, вероятно, есть полемическое «заострение», но сами по себе мысли крупного художника слова о фантазии, вымысле очень интересны.

Горячо, с большой страстью о творческом воображении писал К. Паустовский в «Золотой розе»:

«Воображение создало закон притяжения, печальную повесть Тристана и Изольды, расщепление атома, здание Адмиралтейства в Ленинграде, «Золотую осень» Левитана, «Марсельезу», радио, электрический свет, принца Гамлета, теорию относительности и фильм «Бемби». Человеческая мысль без воображения бесплодна, равно как и воображение бесплодно без действительности»².

Защита прав творческого воображения означает решительное отрицание безликости, серости, натурализма. Бескрылое описательство нередко находит себе сторонников, выступающих под флагом подлинности, достоверности. Достоверность в таких случаях обычно противопоставляется надуманности, сочинительству. Однако хорошо известно, что яркие художественные образы, при создании которых использованы и такие средства, как гипербола, неизмеримо достовернее усердной и в то же время унылой описательности. Роль воображения, фантазии ни в какой мере не сводится лишь к «организации» материала, без них невозможна творческая переработка жизненных впечатлений и наблюдений в художественные образы.

Однако творческая фантазия писателя-реалиста только тогда выполняет свою действенную роль, когда она помогает глубже раскрыть реальные связи действительности, ее развитие; она превращается в пустое фантазирование в том случае, если уводит ху-

¹ Конст. Федин. Писатель, искусство, время, с. 509—510.

² К. Паустовский. Собр. соч. в 6-ти томах, т. 2. М., Гослитиздат, 1957, с. 625.

дожника от жизни в мир иллюзорных представлений и абстракций. Рассматривая вопрос о типизации, воплощении действительности в образе, К. Федин писал: «Это процесс творческий. Его результат есть создание образов, буквально — *воображаемых* картин, рисующих как бы квинтэссенцию действительности или правду жизни. Задача фантазии художника состоит в том, чтобы идти следом за таким развитием образа, которое логично. Это значит, что фантазия не должна отрывать образ от логики жизни, не должна превращать образ в фантазмагорию. Фантазия не исключает логики»¹.

Творческое воображение, субъективность ни в какой мере не равнозначны субъективизму, но отсюда вовсе не следует, что они никогда не соприкасаются с последним. В то время как живая страсть, субъективность, фантазия писателя представляют собой мощные средства, которые позволяют ему глубже воспринимать и понимать мир, создавать значительные художественные обобщения, сущность субъективизма заключается в том, что он подменяет раскрытие реальных связей и отношений произвольными построениями, искажением действительности. Субъективизм возникает не от «избыточности» субъективности, а оттого, что художник — по тем или иным причинам — начинает плохо слышать голос жизни или просто не хочет воспринимать тончайшие сигналы, характеризующие процессы, происходящие в ней.

Нередко субъективизм широко проявляется — как уже отмечалось — и в тех произведениях, которые на первый взгляд кажутся предельно объективными. С другой стороны, часто творческие создания, проникнутые с начала до конца лиризмом, субъективностью, повествующие о мире и о том, как его воспринимает художник, лишены всякого субъективизма. Вспомним повести Сент-Экзюпери с их ярко выраженным «личностным» отношением ко всему, о чем рассказывает писатель, или, например, такой прекрасный образец лирической прозы, как «Дневные звезды» О. Берггольц, книгу, которая захватывает вас силой,

¹ К о н с т. Ф е д и н. Писатель, искусство, время, с. 371—372.

глубокой искренностью, правдой чувств, мыслей, наблюдений се автора.

Не столь уж часто в произведениях талантливых писателей субъективизм принимает глобальный характер — в этом случае писатель полностью теряет свои основные качества художника. Однако самые различные проявления субъективизма свойственны и людям большого таланта. Субъективизм нередко сказывается как в понимании основных тенденций развития социальной жизни, так и в оценке тех или иных ее сторон, в характеристике событий эпохи и в освещении особенностей современного человека, его психологии. Те грани, где субъективность превращается в субъективизм, а продуктивная деятельность творческой фантазии перерастает в иллюзорное фантазирование, обычно трудно ощутимы для самого художника, но они реально существуют в художественных произведениях и раскрываются при внимательном их чтении, их анализе.

В недавнее время велись горячие споры о «самовыражении» и воплощении больших гражданских тем в поэзии. Некоторыми поэтами и критиками «самовыражение» рассматривалось как уход в узкую, замкнутую сферу личных переживаний. «Самовыражению» противопоставлялись идеи гражданственности как основные и ведущие для социалистической литературы. С другой стороны, защитники «самовыражения» подчеркивали правомерность и важность его для поэзии и указывали на то, что воплощение больших гражданских идей и мотивов, лишенное личностного отношения к ним поэта, превращается в риторику.

Отрицательная оценка того, что носит название «самовыражение», неосновательна. Без «самовыражения» поэзии никогда не было, не существует ее и сейчас, так же как без выражения творческого «я» не могут развиваться любые другие виды современной литературы. Неоправданным представляется и противопоставление гражданственности «самовыражению». Прежде всего «самовыражение» часто имеет целеустремленный гражданский характер. И это естественно для художников социалистического искусства. Социальные идеи и темы составляют органическую часть их творческих замыслов, их творческого «я». Но соци-

алистическому искусству, как известно, ни в какой мере не чужды ни философские раздумья, ни поэзия природы, ни интимная лирика. Диапазон звучания тем такого рода зависит от их жизненной, эстетической общезначимости, от мастерства их воплощения. Но это касается, в сущности, любых тем.

И если в споре о «самовыражении» у некоторых его участников проявилось стремление искусственно разделить творческое «я» советского поэта так же, как в известной мере и духовный мир советских людей, на две резко обособленные части, то в отношении художественного творчества в целом до сих пор мы часто встречаемся с попытками обособить его объективные начала и субъективный облик. Но, как мы стремились показать, объективное и личностное в художественных созданиях не находятся рядом одно с другим, они слиты нераздельно, это не механическая смесь, а химическое соединение.

3

Признание творческой индивидуальности писателя значительным социально-эстетическим явлением никак не может быть отождествлено с защитой обособленности творческих миров, созданных отдельными художниками, их изолированности друг от друга. Характеризуя русских писателей XIX века, Горький заявлял:

«Возьмите нашу литературу со стороны богатства и разнообразия типа писателя: где и когда работали в одно и то же время такие несоединимые, столь чуждые один другому таланты, как Помяловский и Лесков, Слепцов и Достоевский, Гл. Успенский и Короленко, Щедрин и Тютчев? Продолжайте эти параллели, и вас поразит разность лиц, приемов творчества, линии мысли, богатство языка.

В России каждый писатель был воистину и резко индивидуален, но всех объединяло одно упорное стремление — понять, почувствовать, догадаться о будущем страны, о судьбе ее народа, об ее роли на земле»¹.

¹ М. Горький. Собр. соч. в 30-ти томах, т. 24, с. 66.

Индивидуальное своеобразие писателей вовсе не исключает родственных для них идейных стремлений, так же как не исключает оно и общности в художественных принципах творчества. Идейная и художественная общность рождается в результате больших процессов исторического развития. Это относится, хотя и в разной мере, как к современной литературе, так и к литературе прошлого. Если говорить, например, о становлении критического реализма, то во Франции и Англии он возник на почве тех глубоких изменений в социальной жизни, которые происходили на рубеже XVIII — XIX веков и которые заключались в смене одного общественно-исторического уклада другим. Перемены эти затрагивали самые различные сферы жизни, самые различные слои общества, вызывая потребность в осмыслении совершавшихся процессов, в раскрытии тех новых социальных, человеческих связей, которые приносил с собой буржуазный строй, тех острейших противоречий, которые наблюдались в действительности.

В России, как известно, развитие критического реализма имело свои особенности; оно отразило стремление широких слоев народа к *историческим переменам* в общественной жизни. Реализм известное время существовал одновременно с романтизмом, который с иной стороны и по-своему отразил как сами общественные потрясения, так и стремление к человеческой, социальной свободе.

Некоторые исследователи полагают, что формирование, развитие общих начал и составляют сущность литературного процесса. Как историческое явление творчество крупного писателя, по их мнению, интересно преимущественно теми «типическими» социально-эстетическими тенденциями, которые в нем выразились. Этот взгляд породил многочисленные проекты, неоднократные попытки написать историю литературы без имен. Существенное значение с этих позиций имеют не отдельные писательские личности, а закономерное движение литературы, литературный процесс в его цельности и внутренней дифференциации. Не удивительно, что из попыток такого рода ничего примечательного не возникло. Игнорирование творческой индивидуальности не позволило сколько-нибудь убедить

тельно охарактеризовать именно процесс развития литературы.

Другим выводом, который нередко делается из того положения, что только общее характеризует основное содержание, закономерности литературного процесса, является выдвижение на первый план изучения литературных направлений, течений. По мнению, например, проф. А. Соколова, основными категориями литературного процесса «следует признать литературное направление как идейно-художественное единство более или менее значительной группы писателей и литературное течение как разновидность направления. Именно в рамках литературного направления и течения стиль, как категория искусства, наиболее закономерно закрепляет свою художественную закономерность»¹.

Несомненно, что изучение литературных направлений и течений представляет собой очень важный момент в выяснении закономерностей литературного процесса.

Однако закономерности эти выражаются отнюдь не только в смене сходных, повторяющихся явлений. Часто они рельефнее всего раскрываются в своеобразии творческого развития крупнейших художников слова. Чем значительнее творческая личность писателя, тем теснее его связи с миром, тем сильнее в нем социальное. Оставаясь самим собой, яркой, неповторимой индивидуальностью, крупный художник отражает глубокие общественные процессы.

Неоднократно высказывалась мысль о том, что общее направление литературного развития определяют не столько литературные корифеи, сколько малозаметные писатели, подготовляющие своим трудом почву для появления новаторов. Именно поэтому их роль в литературном процессе не меньше роли литературных «генералов».

Согласиться с этим мнением никак нельзя. Творческое развитие, например, Чехова отражает ведущие начала литературного процесса с неизмеримо большей

¹ А. Н. Соколов. Принципы стилистической характеристики языка литературно-художественного произведения. — «Вестник высшей школы. Филологические науки», 1962, № 3, с. 39.

широтой и глубиной, чем творческая деятельность десятка Боборыкиных, Данилевских. То же самое можно сказать о всяком выдающемся художнике слова. Отсюда, конечно, не следует, что при изучении литературного развития нужно игнорировать второстепенных писателей. Они, несомненно, должны занять в нем свое место, в меру их участия в становлении тех или иных идейно-эстетических явлений, в меру их творческого вклада в процесс созидания эстетических ценностей.

Таким образом, в истории литературы мы встречаемся с различными формами закономерностей. Одна из них проявляется в известной повторяемости тех или иных направлений в литературах разных стран (классицизм, сентиментализм, романтизм, критический реализм), в родственности, общности творческих стремлений писателей, принадлежащих к какому-либо литературному течению. Другая разновидность закономерностей выражается в социальной, исторической обусловленности глубоко своеобразного, индивидуального, в том, что индивидуальное составляет необходимое звено в цепи исторических явлений.

К вопросу о соотношении общего и индивидуально в литературном процессе мы еще вернемся в главе «Типологическое изучение литературы». Сейчас же необходимо отметить, что раскрытие ведущих начал литературного процесса, роли творческой индивидуальности писателя в нем требует изучения внутренних связей, возникающих в реальном развитии литературы. При этом необходимо иметь в виду множественность взаимодействий. И взаимодействия эти, конечно, ни в какой мере не могут быть сведены к тем связям, которые открываются при синхронном изучении литературных явлений. Сторонники синхронного изучения утверждают, что оно представляет собой основной путь раскрытия закономерностей литературного процесса. Положение это нам представляется неверным, и неверным потому, что подлинный историзм здесь подменяется поверхностным хронологизмом, потому что в центре внимания оказываются узковременные сопоставления, в то время как глубокие исторические связи и взаимодействия в значительной мере игнорируются.

С точки зрения синхронного подхода к истории литературы существенным является, скажем, выяснение взаимодействий и отталкиваний Пушкина и Жуковского, Пушкина и таких писателей, как В. Одоевский, Погодин, Булгарин. Но для раскрытия литературного процесса в целом не менее важное, а скорее более актуальное значение имеет изучение преемственных связей между Пушкиным и Тургеневым, Пушкиным и Толстым, взаимодействий его творчества со всем последующим развитием русской литературы. Эти взаимодействия были значительным фактором в развитии русской литературы XIX века, и, что весьма существенно, они были очень многообразны и по своему содержанию и по своей форме. И это относится, конечно, не только к Пушкину.

Воздействие творчества любого выдающегося писателя, каковы бы ни были его связи с современной литературой, не ограничивается тем периодом, когда он жил и творил. А если, кроме того, иметь в виду то существенное обстоятельство, что литературный процесс развивается не однолинейно, а представляет собой слияние перекрещивающихся между собой течений и направлений, то очевидно, что вертикально-хронологическим «разрезом», узковременными сопоставлениями нельзя заменить раскрытие сложнейшей системы «координат», которая выявляется в развитии литературы. И в этой системе связей очень важное звено составляет индивидуальное своеобразие художников слова.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

ПРОБЛЕМЫ СТИЛЯ

1

В читательском восприятии талантливое литературное произведение обычно предстает как целостное явление. Внутреннее единство, органичность художественных творений составляют цель, к которой постоянно стремятся их создатели. Это, однако, не исключает того, что подготовленный читатель достаточно ясно различает отдельные стороны, составные компоненты литературного произведения. Его динамические начала и функциональные элементы в неизмеримо большей степени осознаются писателем, который использует их для воплощения своего творческого замысла.

Научное изучение литературных явлений предполагает аналитическое рассмотрение их структуры, разработку системы понятий, категорий, характеризующих свойства, специфику художественных произведений, те или иные черты литературного процесса. Очевидно, что понятия и категории эти только тогда обнаруживают свою действенную роль, когда они содержательны, когда они обозначают реальные особенности литературных явлений, помогают понять их строение, историческое развитие, их социально-эстетическую функцию. В полной мере это относится и к тем понятиям, которые связаны со стилевыми процессами.

Очевидно, что не следует фетишизировать сами по себе термины и определения, полагать, что они единственный ключ к разгадке всех тайн искусства. Как известно, например, до сих пор нет сколько-нибудь удовлетворительной формулы — что такое электричество,

но это обстоятельство не помешало ни бурному развитию науки об электричестве, ни широчайшему его применению на практике. Сейчас идут горячие споры о том, что такое жизнь как биологический процесс; и здесь не найдено общезначимого определения, что, в свою очередь, вовсе не стало препятствием для крупных открытий в различных областях биологии. Это, разумеется, вовсе не значит, что термины и определения нечто малосущественное. Речь идет лишь о том, что формулы — не самоцель и не волшебная палочка, которая может совершать чудеса, а лишь средство познания явлений, процессов.

Существует огромное количество разнообразных определений литературного стиля. Они располагаются веером между признанием стиля наиболее широкой, всеобъемлющей историко-эстетической категорией и характеристикой его как особенностей языка отдельных литературных произведений. Если даже ограничиться суждениями по этому вопросу, относящимися преимущественно к недавнему времени, то придется признать, что диапазон разноречий продолжает оставаться весьма значительным. Вот некоторые примеры тому. «Художественный стиль, — пишет Д. Лихачев, — объединяет в себе общее восприятие действительности, свойственное писателю, и художественный метод, обусловленный задачами, которые он себе ставит. В этом смысле понятие стиля может быть приложено к различным искусствам и между ними могут оказаться синхронные соответствия»¹.

К такому пониманию стиля в определенной мере близки мысли, высказываемые Ар. Григоряном. Он утверждает, что «стиль не может быть безучастным ни к методу, ни к мировоззрению, ни к манере, ни к личности художника, ни к его пониманию эпохи, ни к национальному своеобразию его творчества... Стиль — высшее единство всех этих категорий»². В своем стремлении придать стилю всеобщее эстетическое значение Ар. Григорян идет, пожалуй, дальше других. Помимо метода и мировоззрения, он включает в поня-

¹ Д. Лихачев. Поэтика древнерусской литературы. М., «Наука», 1967, с. 35.

² Ар. Григорян. Проблема художественного стиля. Ереван, Изд-во АН Армянской ССР, 1966, с. 151.

тие стиля и личность писателя, и национальные особенности его произведений, и самый процесс художественного освоения мира. «Стиль,— пишет Ар. Григорян,— познание действительности. Но стиль и форма этого познания, форма, порою определяющая характер самого познания, вторгающаяся в это познание»¹.

А одновременно с тем — на другом краю «векера» — встречаем такое определение стиля: «Стиль — это слово, взятое в его отношении к образу, это постоянное взаимодействие представлений и значений, возникающих в слове, которое поставлено в поэтический контекст»². В. Турбин, чье высказывание здесь приведено,— литературовед, но он склоняется к лингвистическому истолкованию стиля как явления по преимуществу или даже исключительно языкового. Следует сказать, что и при рассмотрении стиля в аспекте специфических черт языка произведения возникает немало отличающихся одна от другой точек зрения.

И если отдельные литературоведы готовы принять в том или ином виде лингвистический подход к стилю, то, в свою очередь, и некоторые лингвисты, являющиеся, впрочем, и крупными литературоведами, отрицают правомерность сведения стиля к особенностям поэтического языка. Характеризуя стиль литературного произведения, В. Жирмунский подчеркивает единство его содержательных и формообразующих начал. «Художественный стиль писателя,— отмечает он,— представляет собой выражение его мировоззрения, воплощенного в образах языковыми средствами. Поэтому художественный стиль писателя в его функциональной целенаправленности невозможно изучать в отрыве от идейно-образного содержания произведений. В то же время стиль литературного произведения — это не только стилистика: темы, образы, композиция литературного произведения, его поэтическое содержание, воплощенное словесными средствами, но не исчерпываемое словом... также являются существенными элементами стиля, и, может быть, даже более существенными, поскольку они определяют и художественные

¹ Ар. Григорян. Проблема художественного стиля, с. 6.

² В. Турбин. Что же такое стиль художественного произведения. — «Вопросы литературы», 1959, № 10, с. 133.

принципы отбора словесного материала, т. е. стилистики в узком смысле слова»¹.

С этой характеристикой стиля в определенной мере соприкасается и то его определение, которое защищает В. Ковалев. Он пишет: «Стиль — это форма и содержание. Стиль — это конкретное единство и своеобразие художественных средств, тематики, идей, объединяемых и определяемых мировоззрением художника, особенностями социальной действительности исторической эпохи»².

Признавая близкие соприкосновения стиля и индивидуальности художника, Л. Новиченко полагает в то же время, что выступающие в стиле черты общности относятся не только к творчеству отдельного писателя. «Литературный стиль в самом общем понимании, — пишет он, — это такое своеобразие произведений писателя (или группы писателей), которое, будучи обусловлено общими воззрениями на жизнь, проявляется в специфических особенностях их содержания и формы»³.

В отличие от такого понимания стилевых явлений, ряд исследователей считает, что стиль представляет собой совокупность, систему изобразительных и выразительных средств; он выступает как целостная содержательная форма. «Стиль, — замечает В. Днепров, — это связь форм, обнаруживающая единство художественного содержания»⁴. С широкой опорой на конкретный литературный материал мысли о стиле как содержательной форме развивает Я. Эльсберг, настаивающий на том, что основным понятием поэтики является индивидуальный стиль писателя. Его обобщающий тезис, касающийся сущности стиля, сводится к следующему: «В развитии, во взаимодействии и синтезе всех элементов художественной формы, под влиянием

¹ Сб. «Проблемы международных литературных связей». Изд-во ЛГУ, 1962, с. 50.

² В. К о в а л е в. Многообразие стилей в советской литературе. М. — Л., «Наука», 1965, с. 20.

³ Л. Н о в и ч е н к о. О многообразии художественных форм и стилей в литературе социалистического реализма. — Сб. «Проблемы социалистического реализма». М., «Советский писатель», 1961, с. 86.

⁴ В. Д н е п р о в. Проблемы реализма. Л., «Советский писатель», 1960, с. 302.

объекта и содержания произведения, мировоззрения писателя и его метода в единстве с последним формируется стиль, выражающий цельность содержательной формы. Стиль складывается из всех ее элементов, вырастая из них. Стиль — это доминанта художественной формы, ее организующая сила»¹.

К характеристике стиля как сложной системы форм, которая находится в неразрывной связи с содержанием литературных произведений, творческим методом писателя, приближается и А. Соколов². Решение проблемы стиля он видит в последовательном раскрытии его художественной закономерности, в четком определении носителей стиля и факторов его образования. Но А. Соколов решительно не согласен с признанием индивидуального стиля писателя главной историко-литературной категорией; исследователь считает, что наряду со стилем отдельного произведения, стилем творчества существует и такое явление, как стиль направления.

Здесь приведена лишь часть — и притом сравнительно небольшая — различных суждений, мнений о стиле, высказанных советскими литературоведами в последнее десятилетие, мнений и суждений, которые характеризуют интенсивные поиски решения важной проблемы и других связанных с ней актуальных вопросов.

Иногда говорят, что в теоретическом освещении проблем стиля существенные завоевания достигнуты структуралистами. Нельзя отрицать того, что характеристики конкретных стилевых явлений в исследованиях структуралистов нередко обладают определенной ценностью. Однако структуралистская теория стиля в целом не может быть нами принята. Само понимание стиля как явления прежде всего языкового не позволяет охарактеризовать эстетическую сущность стиля, его связи с тем, что составляет содержание и смысл художественного творчества, лишает возможности рас-

¹ Я. Эльсберг. Индивидуальные стили и вопросы их историко-теоретического изучения. В кн.: «Теория литературы. Основные проблемы в историческом изучении. Стиль. Произведение. Литературное развитие». М., Изд-во АН СССР, 1965, с. 35.

² См.: А. Соколов. Теория стиля. М., «Искусство», 1968, с. 87—88.

крыть реальное место и роль стилевых явлений в общем движении литературы.

В структурализме существуют две основные тенденции при рассмотрении проблем стиля. Одна из них сводится к тому, что изучение стилевых явлений ограничивается рамками отдельного произведения (В. Кайзер). Другая выражается в стремлении отыскать общие для писателей разных времен и народов принципы конструирования художественных произведений, принципы использования грамматических форм как определяющего начала их структуры (Р. Якобсон). Как тот, так и другой подход означают отказ от изучения развития стилей, от историзма, который позволяет видеть закономерности их изменения. Но если сторонники первой точки зрения, игнорируя генезис литературного явления, его социальную природу, отказываясь от сопоставлений, нередко становятся пленниками конкретного материала, то сторонники второй неизбежно оказываются создателями иногда по видимости эффектных, но по существу бессодержательных абстракций.

Противоречия между расплывчатой «всеобщностью» определений и их локальной односторонностью отчетливо проявляются, впрочем, и при иных подходах к стилевым явлениям. Сторонники «широкого» понимания стиля настаивают на том, что необходима его общая — для всех видов искусства — характеристика, так же как в высокой мере целесообразно раскрытие единых или сходных закономерностей стилевых процессов в различных областях художественной культуры. Пожелания эти, несомненно, справедливы. Но при этом нельзя не учесть, во-первых, того, что общая характеристика стиля никак не может устранить специфики стилевых явлений в каждом из видов искусства. И, во-вторых, было бы совершенно неверно игнорировать своеобразие исторического развития стилей в различных областях искусства.

Можно не соглашаться с отождествлением, например, литературного стиля и языка, но несомненно, что любое объяснение стиля как процесса, проявляющегося одновременно в различных видах искусства, не будет сколько-нибудь отчетливым и ясным, если оно не охватит «язык» искусства. Без рассмотрения этой стороны

художественного творчества и очень заманчивые концепции стиля остаются малоубедительными по той основной причине, что момент «выражения», при весьма разном характере стилевых явлений, составляет их очень важную особенность. Но в подавляющем большинстве «универсальных» истолкований стиля, в том числе и тех, которые отмечались ранее, «язык» искусств, литературный язык в частности, игнорируется, судя по всему, как нечто затрудняющее «универсализацию». Но уход от трудностей никогда не помогал решению любых проблем.

Что же касается общих закономерностей развития стилей, то очевидно, что есть основания говорить, например, о барокко, классицизме, как явлениях, свойственных различным видам искусства. Но существовали ли, скажем, ампир в литературе и живописи? Что соответствует в архитектуре, положим, романтизму или критическому реализму, получившим свое широкое развитие в литературе? Примеров, характеризующих такого рода «несоответствия», можно привести немало.

Тезис, гласящий — стиль в широком значении включает в себя и художественный метод, — ведет ко многим неясностям, особенно при рассмотрении литературных явлений. Если видеть в художественном методе основные творческие принципы, воплощенные в произведениях искусства, — а именно в этом духе обычно понимается художественный метод, — естественно возникает вопрос, каковы определяющие черты того целого, называемого стилем, частью которого — подчеркиваем, частью — являются эти основные творческие принципы? Отчетливого ответа на этот вопрос, в сущности, нет. Заявление — стиль объединяет в себе мировоззрение и художественный метод — само по себе еще не обнаруживает специфических свойств стилевых явлений. Остается неясным и то, каковы место, роль в этом стилевом единстве выразительных и изобразительных средств искусства.

Кроме того, тезис, выдвигаемый сторонниками «универсального» понимания стилевых явлений, предполагает одинаковое соотношение метода и стиля в различных видах искусства. А между тем дело обстоит далеко не так просто. Возьмем, например, прикладные искусства и архитектуру. При анализе произведе-

ний этих областей искусств действительно трудно говорить об ощутимых различиях художественного метода и стиля. То и другое здесь как бы сливаются. Когда аналитически рассматриваются, скажем, архитектурный облик, пространственные решения, планировка здания Адмиралтейства в Ленинграде или храма Василия Блаженного в Москве, то вряд ли в данном случае можно с достаточной достоверностью определить — что тут художественный метод и где здесь стиль?

И это относится не только к отдельным творческим созданиям, но и к тем явлениям архитектуры, прикладного искусства, которые обнаруживают определенную общность. То, что обычно называют слагаемыми стиля, здесь выступает на первый план. Не случайно, что понимание стиля как основной историко-эстетической категории давно развивается именно теоретиками архитектуры и прикладного искусства. Позже неоднократно предпринимались попытки перенести выработанные ими положения на другие области искусства. С этим тесно связано и стремление некоторых современных литературоведов рассматривать художественный метод лишь как составной элемент стиля.

Но если в прикладном искусстве, архитектуре — в силу самой специфики этих искусств — стилевые начала главенствуют, то по-иному соотношение художественного метода и стиля раскрывается в литературе. Здесь не только неизмеримо более велика роль метода, но и различия стиля и метода предстают в значительно более ясных очертаниях.

Рассказывая в «Гаргантюа и Пантагрюэле» об удивительных героях и событиях, Рабле неизменно обращается к фантастике, постоянно пользуется гиперболой, гротеском, карнавально-маскарадными ситуациями и приемами развития действия, обрисовки персонажей. Пронизанное смехом, иронией, шуткой, повествование в романе Рабле густо насыщено сверхобычным, невероятным. И в то же время по своим определяющим творческим принципам, по своему художественному методу «Гаргантюа и Пантагрюэль» — глубоко реалистическое произведение. М. Бахтин удачно назвал творческие принципы романа «гротесковым реализмом». Анализируя массовые сцены «Гаргантюа и

Пантагрюэля», он справедливо отмечает, что «...образы всех развенчиваемых вполне реальны и жизненны. Совершенно реальны все эти ябедники и клеузники, мрачные лицемеры и клеветники... Все эти лица подвергаются осмеянию, брани и побоям, как индивидуальные воплощения отходящей власти и правды: господствовавшей мысли, права, веры, добродетели»¹. Очевидно, что соотношение метода и стиля выявляется здесь не в виде прямых «зеркальных» соответствий, а в значительно более сложных связях.

Эти сложные динамические связи художественного метода и стиля своеобразно выявляются и в творчестве Щедрина. Его реалистическое изображение действительности имеет своим объектом прежде всего социально-политические явления эпохи; оно отличается остротой анализа, целеустремленностью мысли, ярко выраженным обличительным пафосом. Характерную особенность произведений Щедрина составляет и то, что в раскрытии их образного содержания важную роль играет сатирическое иносказание, нарицательно-аллегорические массовые портреты (ташкентцы, помпадурсы, чумазы, пенкосниматели), обличительные маски и т. д. Сатирическое иносказание рельефно проявляется в лексике и структуре повествовательной речи, так же как и в многочисленных пародиях на косно-бюрократические, бессодержательно-витийственные, мертвые формы языка.

Возникновение так называемого эзоповского стиля Щедрина чаще всего объясняют желанием писателя найти способы высказать в подцензурной печати свои идеи, сделать достоянием читателей свое понимание жизни, отношение к ней. И в этом случае несомненными представляются, с одной стороны, внутренние различия между стилем Щедрина и его методом и, с другой, — их особого рода слитность, нераздельность. Однако образование необыкновенно своеобразного щедринского стиля вряд ли можно объяснить лишь воздействием цензуры, хотя оно, конечно, и сказалось на творчестве великого сатирика. Сатирическому иносказанию Щедрина свойственна не только известная

¹ М. Бахтин. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., «Художественная литература», 1965, с. 230.

завуалированность идей и образов, но и постоянное стремление к нарицательно-обобщенной характеристике конкретных социально-политических процессов; в его произведениях проявляется глубокое тяготение к метафорическому способу воплощения идейно-образного содержания. Здесь прежде всего, думается, и заключены истоки внутренней цельности, органичности эзопско-аллегорического стиля Щедрина.

Отмеченными фактами, естественно, не исчерпывается ясно выраженное различие метода и стиля в творчестве писателей. Явление это достаточно часто наблюдается в мировой, в том числе и современной литературе. И предстает оно в различных видах и формах. Вспомним в этой связи такие разновременные и своеобразные по своему творческому облику произведения, как «Путешествие Гулливера» Свифта, «Нос» Гоголя, «Восстание ангелов» и «Остров пингвинов» А. Франса, «Война с саламандрами» Чапека, «Добрый человек из Сезуана» Брехта и другие произведения, в которых условность стиливых средств сочетается с раскрытием характерных черт действительности и человека.

Различия метода и стиля отчетливо выступают и тогда, когда писатель преднамеренно строит повествование на известном контрасте между основной тональностью рассказа и характером событий, особенностями героев. Такого рода повествовательная манера, включая сюда и многие виды сказа, очень распространена. Она присуща, например, целому ряду творческих созданий Гейне. Внутренний контраст между «умилительной» или патетической тональностью повествования и ничтожностью героев выразительно раскрывается в таких произведениях Гоголя, как «Иван Федорович Шпонька и его тетушка», «Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем», и «Мертвых душах». Присущие сказу экспрессивные возможности, вытекающие из противоречия между характером повествования и объектом творчества, достаточно широко использовались Лесковым (например, «Левша», «Тупейный художник», «Полунощники») и многими другими писателями.

Можно назвать и иные виды повествования или развития действия в драматургии, в которых рельефно выражено различие стиля и ведущих принципов

творческого претворения действительности. Но и приведенных примеров достаточно для того, чтобы подтвердить мысль о неправомерности «подчинения» метода стилю, так же как и признания стиля простым производным, зеркальным отражением метода.

Понимание стиля как единства темы, образов, поэтического содержания, композиционной структуры, словесных средств выражения ограничивает стилевые явления рамками отдельных литературных произведений. Ведь в разных творческих созданиях талантливого писателя темы и образы, равно как и словесные средства выражения, существенно отличаются друг от друга. А между тем стиль охватывает целую совокупность литературных произведений. Единство содержания и формы одного из них вовсе не равнозначно внутренней цельности других, близких к нему. Конкретная слитность различных компонентов в творческих созданиях, принадлежащих к тому или иному стилю, каждый раз иная. Откуда же проистекает известная общность этих произведений? Понятие «единство» в этом случае ничего не объясняет, оно само требует разъяснения; это не достигнутый результат, а лишь искомое.

Думается, что здесь мало может помочь и указание на общие идейно-художественные особенности, свойственные различным произведениям писателя. Понятие «идейно-художественные особенности» весьма неопределенно, расплывчато, и поэтому продуктивно пользоваться им при характеристике стилевых явлений вряд ли возможно. Столь же неопределенны и ссылки на специфические черты, своеобразие содержания и формы, которые, по мнению некоторых исследователей, и образуют стиль как отдельного писателя, так и целой группы художников слова. Специфическими содержанием и форма предстают, в сущности, в каждом значительном литературном явлении. И это не трудно видеть. Гораздо сложнее определить принцип и типы своеобразия, присущего *совокупности* художественных произведений. Без этого любые суждения о своеобразии как основном признаке стиля будут лишены настоящего познавательного значения.

Немалые сомнения вызывает и концепция стиля как синтеза элементов художественной формы. Основной упрек, который должен быть высказан и высказы-

вается сторонниками этой концепции, состоит в том, что художественная форма как таковая рассматривается ими в качестве основного фактора, обуславливающего единство литературного произведения или же всего творчества писателя. Выходит, что другие начала и компоненты литературных явлений в формировании их внутреннего единства, их общности никакой роли не играют.

Позвольте — возразят авторы рассматриваемой концепции, — но ведь мы говорим не просто о форме, а о содержательной форме. И это действительно так. Но вся суть вопроса состоит в том, что форма настоящего произведения искусства всегда содержательна. В известном смысле она содержательна даже тогда, когда не передает какого-либо определенного комплекса идей и образов, ибо игнорирование идей — это тоже идея. Мысль о содержательности формы мало что изменяет в характере названной теории. Обособленность формы от других начал и компонентов литературных явлений так или иначе остается.

Однако никак нельзя упускать из виду, заявляют, в свою очередь, авторы этой теории, что в характеристике стиля особо подчеркивается доминанта художественной формы, ее организующая сила. Это, на наш взгляд, очень важный момент. Но остается недостаточно проясненным то, как возникает эта доминанта и является ли она свойством, особенностью самой художественной формы. Если же истоки ее находятся вне формы, взятой во всей системе ее элементов, — а иначе трудно себе это и представить, — то доминанта может войти в общее представление о стиле лишь в каких-то более определенных, более значимых своих признаках, не связанных непосредственно с формой. Но тогда окажется, что понятие содержательной формы недостаточно для объяснения стилевых явлений.

2

Вот теперь и пора автору. — скажет читатель — развить свое понимание стиля, дать его определение, которое, наверное, так же подвергнется критическому обстрелу, как и многие другие определения. Автор,

естественно, не может уклониться от того, чтобы охарактеризовать сущность стиля, хотя он и считает, что проблемы, касающиеся стилевых явлений, отнюдь не сводятся к отысканию более или менее удачных формул наименования.

Но прежде чем перейти к позитивному освещению особенностей и черт стиля, необходимо несколько более подробно рассмотреть весьма существенный вопрос — об источниках и характере того единства литературных явлений, которое неизменно отмечается почти во всех определениях стиля. Что же все-таки обуславливает это единство?

Наиболее распространенное объяснение этого явления сводится к тому, что в стиле выражаются особенности творческой индивидуальности писателя, целостность его восприятия жизни, его взгляда на мир. Несомненно, что личность писателя, проявляющаяся в самых разнообразных чертах его художественных произведений, очень зримо раскрывается и в его стиле. Но творческая индивидуальность вовсе не исключает обращения к различным способам и средствам художественного воплощения образного видения жизни. Факты свидетельствуют о том, что как раз в творчестве художников яркой индивидуальности нередко наблюдается не один, а несколько ясно выраженных стилей. Л. Толстой после перелома в его мировоззрении почти одновременно создает сатирико-психологическую повесть «Смерть Ивана Ильича» и народные рассказы, главной особенностью которых является установка на общедоступность, «учительность». Стиль народных рассказов, с одной стороны, и стиль повести «Смерть Ивана Ильича» — с другой, существенно отличаются друг от друга, так же как они отличаются от стилевых особенностей романов и рассказов писателя периода 50—70-х годов.

Открывая новые стилевые принципы, Толстой позднего периода в романе «Воскресение», повестях «Дьявол», «Отец Сергей» сохраняет вместе с тем определенные черты стиля, свойственные его произведениям до идейного перелома. В июле 1898 года он писал В. Г. Черткову: «...у меня есть три повести: «Иртенев» («Дьявол». — М. Х.), «Воскресение» и «Отец Сергей»... Повести эти написаны в моей старой манере, которую

я теперь не одобряю. Если я буду исправлять их, пока останусь ими доволен, я никак не кончу... Повести же сами по себе, если и не удовлетворяют теперешним моим требованиям от искусства — не общедоступны по форме, — то по содержанию не вредны и даже могут быть полезны людям...»¹ При известной своей близости к «Войне и миру», «Анне Карениной» «Воскресение» тем не менее представляет собой произведение иного стиля, чем предшествующие ему толстовские романы.

Если сопоставить затем «Власть тьмы», написанную для народного театра, с «Живым трупом», пьесой, сохранившей также черты «старой манеры», становится достаточно ясным различие стилей и в драматургии позднего Толстого. Следует признать, что в стилевом отношении творчество Толстого очень разнообразно и можно говорить не об одном, а о нескольких стилях. И хотя эти стилевые образования известным образом связаны между собой, их — без насилия над конкретным материалом — невозможно рассматривать как проявления единого писательского стиля. В разные периоды своего творчества, в разных своих произведениях Толстой, естественно, осязается самим собой, и тем не менее перед нами ясно выступают, с одной стороны, неоднородность стилевых образований в его творчестве, а с другой — стилевое родство целого ряда произведений, например, в цикле его народных рассказов.

Творчество Толстого отнюдь не единственный пример стилевой многоликости. Тут можно сослаться на Пушкина, Гоголя, Лермонтова, Шевченко и на многих других писателей. Искусство Шевченко начального этапа развивалось в духе романтизма. Своеобразие его ранних произведений выражается в романтически обобщенной разработке тем социального неравенства («Катерина») и одновременно в создании романтико-героической поэзии, яркими образцами которой являются — «Тарасова ночь», «Гамалея», «Гайдамаки». В процессе становления и развития шевченковского реалистического письма возник новый стиль, одну из характерных особенностей которого составляет сочетание социального протеста, сатиры с лирической темой,

¹ Л. Н. Толстой. Полн. собр. соч., т. 88, с. 106.

раскрытие лирического «я» в тесном единстве с темой судеб народа. В качестве особого самостоятельного явления в творчестве Шевченко предстают его повести. Их стилевое своеобразие заключается прежде всего в яркой передаче жизненных событий, положений, оказывающих влияние на человеческую личность.

Новые стилевые образования нередко связаны с творческой эволюцией писателя, изменением его восприятия жизни, его художественного метода. Таков, в частности, переход Шевченко от его ранних романтических произведений к лирико-обличительному стилю его зрелого творчества. Но уже своеобразие его повестей вряд ли можно объяснить идейной, художественной эволюцией писателя. Здесь иные истоки и причины формирования стилевого качества. Работу над поэмой «Демон» Лермонтов продолжал и тогда, когда он создавал роман «Герой нашего времени». Однако никак нельзя отрицать того, что стилевая система «Демона», так же как и других романтических произведений писателя, иная, чем принципы и особенности стиля в «Герое нашего времени».

Вместе с мироощущением художника в формировании стиля важную роль играет характер самого объекта творчества, своеобразие тех конфликтов, которые становятся движущим началом произведений писателя. Специфика проблем, особенности жизненных явлений, к которым обращается художник, несомненно, оказывают осязаемое влияние на выбор способа их образного освоения, их стилевого раскрытия. Гёте писал: «...стиль покоится на глубочайших твердых познаниях, на самом существе вещей, поскольку нам дано его распознать в зримых и осязаемых образах»¹.

Разумеется, речь идет не о том, что объект творчества сам по себе, в силу своих внутренних свойств, «подсказывает» один, единственно верный путь его художественного претворения. Как уже отмечалось ранее, одни и те же явления, конфликты у различных писателей получали разное освещение. Многогранность явлений действительности, множественность их связей с другими процессами жизни делают возмож-

¹ Гёте. Собр. соч. в 13-ти томах, т. X. М., Гослитиздат, 1937, с. 401.

ным художественно неоднозначное и в то же время правдивое их отображение. Однако эта неоднозначность эстетического освоения жизненного материала никак не противоречит его стилеобразующей роли. Но выявляется она лишь в органическом единстве с творческой мыслью писателя.

Новый объект творчества, новый жизненный материал остаются как бы «нейтральными» до тех пор, пока они не возбуждают творческое воображение писателя. Вступая в сферу его художественного мышления, они оказывают действенное влияние на творческий процесс. Рассматриваемый в определенном ракурсе жизненный материал «обязывает» писателя искать адекватный ему способ художественного претворения. В статье «Судьба романа» К. А. Федин пишет: «...видение мира только и побуждает романиста избрать тот, а не другой материал для своего произведения. Взгляд на человеческое общество как на разумно организуемый людьми мир отвечает тому, что я нахожу в действительности, и она обогащает меня доказательствами моей правоты. Когда я стал обладателем их, моя работа уже обусловлена природою добытого материала, и я вижу форму, органичную ему»¹.

Это, конечно, не означает, что всегда в результате обращения к новому жизненному материалу рождаются новые стилевые явления. Вследствие разности самого материала и в силу индивидуальных особенностей писателя воздействие объекта творчества оказывается неодинаковым. Нередко новый жизненный материал дает толчок интенсивным стилевым исканиям, часто он обуславливает те или иные изменения в уже сложившейся стилевой системе, иногда стилевые искания, вызванные обращением к свежему материалу, составляют лишь эпизод в творческой практике писателя, не находящий дальнейшего развития, но нередко освоение новых явлений жизни предопределяет появление оригинальных стилевых образований.

Живую связь творческого «я» и материала действительности отмечала В. Панова. «Большая ошибка думать, — заявляла она, — что если писатель даровит,

¹ Конст. Федин. Судьба романа. — «Литературная газета», 6 августа 1963 года.

то он может писать о чем угодно. Без собственного материала, интимно выстраданного, заветного, писательский талант — пустой звук, не имеющая общественной ценности безделка, отвлеченность, которой не в чем материализоваться»¹.

Еще более важное значение, чем материал действительности, в формировании стиля имеет та внутренняя ориентация на читателя, которая подсознательно или в осознанном виде проявляется в течение всего творческого процесса. Раньше уже шла речь о читателе в связи с вопросом о «коммуникабельности» искусства. Сейчас тема эта нас интересует в аспекте рождения стиля. Ориентация на читателя для талантливого художника означает не меру ограничения его творческих замыслов и исканий, а ту наивысшую силу воздействия его художественных произведений, к которой он стремится. «Из своего писательского опыта, — заявлял Алексей Толстой, — я знаю, что напряжение и качество той вещи, которую я пишу, зависит от моего первоначально заданного представления о читателе. Читатель, как некое общее существо, постигаемое моим воображением, опытом и знанием, возникает одновременно с темой всего произведения... Характер читателя и отношение к нему решают форму и удельный вес творчества художника. Читатель — составная часть искусства»².

Сходные мысли высказывает и сербский писатель Иван Лалич. «Его (читателя. — М. Х.) тень, — пишет он, — стоит, склонившись за спиной писателя, когда он сидит за чистым листом бумаги, она присутствует даже тогда, когда писатель не хочет это присутствие осознать. Это читатель ставит на чистом листе свой невидимый и нестираемый знак, свидетельство своей любознательности, своего невысказанного желания однажды взять в руки законченное произведение»³. Поэт Михаил Светлов, отмечая большое значение внутренних связей писателя с читателями, характеризовал их как беседу, придавая этому понятию расширитель-

¹ В. П а н о в а. Заботы художника. — «Литературная газета», 3 октября 1959 года.

² «Алексей Толстой о литературе». М., «Советский писатель», 1965, с. 37—38.

³ «Иностранная литература», 1963, № 11, с. 233—234.

ный смысл. Он заявлял: «Все — искусство, даже пейзаж — беседа»¹.

Духовные контакты с читательской аудиторией составляют не только общую цель поэтического творчества, но и тот побудительный стимул, который оказывает огромное влияние на структуру литературных произведений, на их стиль. Желание художника выразить идеи и образы, которые волнуют его, неотделимо от стремления убедить читателя в их жизненной, эстетической значимости, увлечь читателя всем строем повествования, лирического высказывания, развитием драматического конфликта. Литературное произведение только тогда становится явлением искусства, когда оно обладает энергией эстетического воздействия.

И чем значительнее эта энергия, тем больше и разнообразнее та аудитория, которая ее воспринимает. В самой ориентированности произведения, его стиля на читателей заключена тенденция не к ограничению круга «потребителей», а к его расширению. Стиль подлинно талантливого художника слова характеризуется большой внутренней емкостью, способностью оказывать влияние на различные слои читателей как своего времени, так и последующих эпох. Известно, что художественное произведение не всегда сразу находит своего читателя. Может пройти длительное время, прежде чем оно войдет в сферу живой читательской заинтересованности. Но для того, чтобы вызвать эту заинтересованность, произведение должно обладать определенными свойствами, относящимися столь же к системе образов, сколько и к его стилевой системе, оно должно обладать способностью вызывать эстетические эмоции.

Неизменное стремление художника достичь наибольшей меры эстетического воздействия ясно сказывается на формировании внутренней цельности художественных произведений. Единство их стиля обычно рассматривается лишь в каузально-генетическом плане, как явление, обусловленное преимущественно особенностями творческой индивидуальности писателя. Однако единство стиля имеет не только генетический, но и функциональный характер. Эту черту, это свойство «стилевых явлений» необходимо особенно подчерк-

¹ «Литературная Россия», 13 ноября 1964 года.

нуть. Все слагаемые стиля, все его элементы используются художником не просто для выражения своего понимания мира, но для такого его выражения, которое бы «звучало» сильно, впечатляюще. Органичность, единство стиля и складываются в процессе осуществления этой цели.

Каждый талантливый писатель отыскивает оригинальные пути и средства воплощения своих идей и образов, пути и средства, позволяющие ему сделать их интересными, «заразительными», близкими читательской аудитории. Это и значит, что писатель вырабатывает, создает свой стиль. Если прибегать к краткой формуле, то *стиль следует определить как способ выражения образного освоения жизни, способ убеждать и увлекать читателей.*

Очевидно, что «выражение» и эстетическое воздействие — это не разные, обособленные друг от друга явления, а лишь стороны целого. Стиль убеждает, передавая свойства вещей, процессов действительности, человеческих характеров. Глубокое эстетическое воздействие тесно связано со средствами, способами воплощения черт, особенностей объекта творчества. Здесь важно отметить существенные различия между «увлекать» и «развлекать». Увлекает всякое истинное художественное произведение, просто развлекают лишь определенные виды литературных сочинений, которые часто далеки от подлинного искусства. Если развлекаемость достигается преимущественно средствами, которые не связаны с каким-либо значительным содержанием литературного сочинения, то «заразительность» подлинного творческого создания представляет собой не что-то внешнее по отношению к его сущности, своего рода украшение, это — внутреннее его качество. В стиле, пожалуй, особенно рельефно выступает функциональная определенность художественных явлений. Голсуорси справедливо отмечал: «Стиль — это способность писателя устранять барьеры между собою и читателем, а высшее торжество стиля — в тесном общении с ним».

Единство способа выражения и способа эстетического воздействия, однако, вовсе не исключает того, что «выражение» может обладать и реально обладает разным по своей силе эстетическим зарядом. Л. Тол-

стой писал в своем дневнике (20 декабря 1896 года): «Харибда и Сцилла художников: или понятно, но мелко, или мнимо возвышенно, оригинально и непонятно»¹. Нередки примеры, когда весь труд писателя сосредоточен на прояснении идей и образов, на их раскрытии вне широкого учета эстетического восприятия художественного произведения.

Один характерный пример. После опубликования «Ученических годов Вильгельма Мейстера» Шиллер высказал замечание, сводящееся к тому, что Вильгельм кажется ему человеком, недостаточно выработавшим себя, свои философские взгляды на жизнь. Замечание это побудило Гёте написать новое произведение. В течение длительного периода он работал над созданием романа «Годы странствий Вильгельма Мейстера». Глубокий по своему содержанию — роман этот отмечен печатью рационализма. Развитие повествования в нем в значительной мере подчинено раскрытию определенных философских воззрений, социально-утопических идей. «Годы странствий Вильгельма Мейстера» чрезвычайно перегружены вставными повествовательными эпизодами и новеллами, назначение которых состоит прежде всего в том, чтобы иллюстрировать философские идеи произведения. Такая структура романа Гёте значительно ослабила его «заразительность», его непосредственное эстетическое воздействие.

Сила этого воздействия резко снижается и в тех случаях, когда писатель проявляет чрезмерные «заботы» о восприятии его произведения читательской аудиторией, когда он, опасаясь, что его идеи и образы не «дойдут», не будут поняты читателем, подробно растолковывает ему события и характеры, когда дидактика приглушает звучание образов, подменяет их органическое развитие.

Единство выражения и убеждения — не автоматически возникающая величина, а творческое завоевание; единство это представляет собой внутренний закон поэтического творчества — общий для всех и в то же время особый для каждого писателя, закон, составляющий одно из условий подлинной художественности литературных произведений.

¹ Л. Н. Толстой. Полн. собр. соч., т. 53, с. 26.

Помимо своей функции «передатчика» художественной энергии стиль выполняет важную функцию в формировании внутренней структуры литературных явлений. Очень интересные замечания по этому поводу высказал А. Толстой. Осенью 1936 года он писал: «Усердно занимаюсь словесностью, т. е. писанием «19-го года». Кажется, нашел стиль и форму для этого очень трудного романа. А стиль и форма — это тот самый реактив, в котором давно сгнившие предметы, клочки одежд, обрывки событий, пыль времени, ржавое железо, мысли, ставшие банальными, забытые восклицания, улетевшие в небытие крики, фразы, поцелуи, матерщина, пятна крови и прочее и прочее — вскипают и под некое невнятное, как бы колдовское, но по существу бессмысленное бормотанье самого автора, превращаются в животрепещущее создание, обладающее всеми признаками живого, убеждающего своим присутствием существа, хотя и бесплотного»¹.

Стиль не только формируется под воздействием объекта творчества, материала действительности, но и активно организует этот материал. Выражая его свойства, стиль в то же самое время оказывает достаточно сильное влияние на его эстетическое освоение. Объект творчества, рассматриваемый в широком плане, обычно неоднороден. Но это и привлекает внимание художника возможностью раскрыть развитие жизни, внутренний мир людей. Подлинного мастера отличает умение скомпоновать, обработать материал, отделить в нем существенное от случайного, преодолеть его сопротивление. Вместе с общей идеей стиль и призван слить, сплавить в динамическую целостность неоднородные начала, выступающие в жизненном материале, объекте творчества.

Разное соотношение жизненного материала и стилизованных образований, роль стиля, как структурного начала, раскрываются в процессе творческих исканий художника, в движении литературы. Закончив «Жана-Кристофа» — произведение эпическо-философского склада, в котором существенное место занимают траге-

¹ «Алексей Толстой о литературе», с. 341.

дийные начала, Ромен Роллан создает «Кола Брюньона» — повесть, проникнутую удивительной жизнерадостностью, острым и глубоким юмором, повесть, написанную в форме народного сказа. «Читатели «Жана-Кристофа», — отмечал Р. Роллан в предисловии к «Кола Брюньону», — наверное, не ожидали этой новой книги»¹. И действительно «Кола Брюньон» решительно не похож на «Жана-Кристофа», как и на другие произведения писателя предшествующего периода. И в то же время это подлинно роллановское творческое создание. «Особенно я не хотел бы, — писал Роллан, — чтобы можно было истолковать мое новое произведение как внушенное «полуденным бесом». Оно вышло из глубины моего существа — в той же мере, что и «Жан-Кристоф», и если я им был целиком захвачен, как «Жаном-Кристофом», пока я его писал, то я так же освободился от него, как от «Жана-Кристофа», с тех пор как я его закончил»².

Стиль «Кола Брюньона» нельзя спутать со стилем «Жана-Кристофа» или «Очарованной души». Основой непохожести явилось прежде всего обращение к иной сфере жизни, иным коллизиям, иным характерам. Это, однако, само по себе еще не предопределяло выбора тех изобразительных и выразительных средств, которые связаны с народным сказом, как особым видом повествования. Характер повествования сложился в результате поисков лучшего способа выражения. Но сам этот способ многое обусловил в обрисовке характеров, в поэтическом языке, во всей структуре произведения.

Структурное значение стиля, его организующую роль в раскрытии особенностей нового жизненного материала нетрудно показать, обратившись к различного рода литературным явлениям. Характерным в этом смысле примером может служить творческая работа Серафимовича над «Железным потоком». В творчестве этого писателя уже в дореволюционные годы получили свое выражение принципы социалистического реализма. В статье, посвященной истории возникновения

¹ Ромен Роллан. Собр. соч. в 14-ти томах. т. 7, с. 9.

² Ромен Роллан. Из дневника и писем. — «Иностранная литература», 1955, № 1, с. 134.

«Железного потока», Серафимович рассказал о том, как желание создать произведение, отражающее величие, героику народной борьбы, вызвало его глубокий интерес к походу Таманской армии, и о том, как ему пришлось искать новые способы художественного воплощения жизненных явлений, рожденных революцией.

«Я, строго говоря, писатель-бытовик, — отмечал А. Серафимович. — Всегда во главу ставил быт. Проблемы мои возникают и решаются через быт. Но в «Железном потоке» я — впервые, может быть, за свою многолетнюю литературную деятельность — сознательно, намеренно игнорировал быт»¹. Писатель ясно ощущал, что та стилевая система, которой он пользовался раньше, не даст нужного эстетического эффекта при воссоздании революционных событий.

«В «Железном потоке» я рисую коллективный процесс борьбы, который стремился выявить возможно более сильно и экономно. Это — не эпизод из жизни отдельного героя или маленькой группы людей, где требуется показать как можно ярче человека, его положение, его жизненную обстановку, его специфическую работу, показать его и на людях и у него дома, его личные отношения.

Жизнь огромного коллектива в «Железном потоке» я считал необходимым рисовать в «крупном плане» и в убыстренном темпе: ведь в революцию месяц — за год»².

Избрав героико-патетический способ обрисовки коллектива, отдельных действующих лиц, Серафимович концентрирует повествование вокруг основных событий, показывает преодоление исключительных трудностей, высокую самоотверженность, бесстрашие участников похода Таманской армии. И вместе с тем писатель, будучи верным жизненной правде и в силу художественных требований, не мог избежать включения в повесть описаний, выдержанных в иной тональности, — описаний первоначальной неспаянности массы людей, анархических действий отдельных ее групп

¹ А. Серафимович. Собр. соч. в 7-ми томах, т. 7. М., Гослитиздат, 1960, с. 332.

² Там же.

и затем бытовых эпизодов, нарисованных то в комедийном, то в остродраматическом плане. И хотя быт, так же как и показ анархической стихийности, не занимает значительного места в повести, роль этих начал в ее структуре очень существенна. Вбирая в себя раскрытие неоднородных жизненных явлений, стиль «Железного потока» организует повествование в общем едином ракурсе, формируя внутреннюю цельность произведения.

Стилевое решение, найденное Серафимовичем при художественном претворении материала революционной действительности, было одним из многих возможных. Творческая индивидуальность писателя ярко проявилась в «Железном потоке», так же как и в дореволюционных его произведениях. Другие советские писатели — А. Фадеев, Д. Фурманов, Вс. Иванов — совсем по-иному и каждый по-своему изображали события той же гражданской войны.

Принципы авторского подхода к действительности, ведущие начала стилового решения того или иного произведения обычно остаются «скрытыми» для читателя, они воспринимаются через повествование, взятое в целом. Но нередко писатель проясняет некоторые из этих принципов в форме прямой беседы с читателем. В этом случае он дает читателю как бы ключ к пониманию произведения, своеобразия его образного мира, его места в литературе своего времени, его стилистических особенностей. Но и тогда, когда речь идет об отношении к жизни, о принципах творчества, прямая беседа с читателем выступает как явление стиля, характеризует способы эстетического воздействия.

В «Прологе» к «Дон-Кихоту» Сервантес предупреждал читателей, что в его романе нет «привычных сонетов и похвальных слов, которые принято помещать в начале книги». Это произведение, «далекое от всякой учености и эрудиции, без выносок на полях и примечаний в конце». В «Дон-Кихоте» отсутствуют всякого рода украшения, истории с благочестивыми наставлениями, слушать и читать которые «одна утеха и удовольствие».

Но все это, заявляет автор, совершенно не нужно для предмета, о котором он ведет рассказ. Отвергая привычное, шаблонное, автор избирает свой способ по-

вестования, который его «приятелем» характеризует-ся следующим образом: «...незачем вам выпрашивать у философов — изречений, у Священного писания — поучений, у поэтов — сказок, у риториков — речей, у святых — чудес; ...выражайтесь яснее, не запутывая и не затемняя смысла. Позаботьтесь также о том, чтобы, читая вашу повесть, меланхолик рассмеялся, весельчак стал еще веселее, простака не соскучился, разумный пришел в восторг от вашей выдумки, степенный не осудил ее, мудрый не мог не воздать ей хвалу». Такого рода обращением к читателям автор «Дон-Кихота» подготавливал к восприятию необычного для них повествования.

Спор с распространенными, застойными представлениями и эстетическими вкусами некоторых групп читателей часто ведется писателем в самом ходе повествования. В романе Мериме «Хроника Карла IX» есть глава «Диалог между читателем и автором», сущность которой заключается в том, что читатель настаивает на определенном способе художественного претворения исторического материала, в частности на том, чтобы показать реальных исторических лиц, а автор отвергает пожелания читателя как не соответствующие творческому замыслу произведения, его писательской индивидуальности.

« — Ах, господин автор, что за прекрасный случай для вас нарисовать ряд портретов, и каких еще! Сейчас вы поведете нас в Мадридский замок, в самый центр двора. И какого двора! Сейчас вы нам покажете этот франко-итальянский двор. Познакомьте нас по очереди со всеми выдающимися личностями эпохи. Сколько вещей сейчас мы узнаем! И как должен быть интересен день, проведенный среди такого количества великих людей.

— Увы, господин читатель, о чем вы просите? Я был бы очень рад обладать талантом, нужным для того, чтобы написать историю Франции; я не стал бы тогда писать побасенок. Но скажите на милость, почему вы хотите, чтобы я знакомил вас с лицами, которые не должны играть никакой роли в моем романе?»

Читатель из романа Мериме добивается не только привычного изображения исторического прошлого, сводящегося к описанию знаменитых исторических

лиц, но и использования широко известных, шаблонных стилизованных приемов.

«— Вы сделали большую ошибку, не отведя им никакой роли. Как! Вы переносите меня в 1572 год и думаете обойтись без портретов стольких замечательных людей? Полно! Тут нечего колебаться. Начинайте; я даю вам первую фразу:

«Двери в гостиную открылись, и можно было видеть...»

— Но, господин читатель, в Мадридском замке не было гостиной; — гостинице...

— Ну, хорошо, тогда: *«Огромный зал был наполнен толпой... и т. п. ...среди которой можно было заметить...»*

— Кого же вы хотите заметить?

— Черт возьми! Во-первых, Карла Девятого.

— А во-вторых?

— Пойдите. Сначала опишите его костюм, затем нарисуйте его физический и, наконец, его моральный портрет. Таков рецепт, применяемый теперь всеми романистами».

И далее автор, как бы уступая настояниям читателя, дает зарисовки реальных исторических лиц, в частности Карла IX, Катерины Медичи, но они — эти исторические лица — оказываются вовсе не великими, а малопривлекательными, наделенными множеством пороков людьми.

Но нередко прямая беседа с читателем становится главенствующим принципом стиля произведения, важнейшим началом, определяющим его структуру. Критически оценивая прозаические опыты А. А. Бестужева, Пушкин советовал ему: «...да возмись-ка за целый роман — и пиши его со всею свободой разговора или письма...»¹ Идея эта, которой Пушкин придавал большое значение, была широко реализована им самим в «Евгении Онегине». Свободный разговор — с его живыми, повседневными интонациями, с его внутренними переходами от одной эмоциональной краски к другой — необычайно выразительно проявлялся в романе в стихах. Выбор формы свободного разговора был обусловлен стремлением поэта дать в органическом

¹ А. С. Пушкин. Полн. собр. соч., т. 13, с. 245.

единстве описание действующих лиц, различных сторон социальной жизни и широкое раскрытие творческого «я»; выбор этот отразил отталкивание поэта от напыщенности, неуклюжей торжественности, чопорности эпической поэзии классицистов и неоклассицистов.

Разговор автора с читателем в «Евгении Онегине» не локализуется в какой-либо определенной сфере; он касается самых разнообразных тем, в их числе повседневная жизнь, герои романа, искусство, литература и т. д. В самом начале «Евгения Онегина» автор знакомит читателя с основным героем своего произведения.

Без предисловий сей же час
Позвольте познакомить вас:
Онегин, добрый мой приятель,
Родился на брегах Невы,
Где, может быть, родились вы
Или блистали, мой читатель!

Обращением к читателю автор романа пользуется и тогда, когда он начинает рассказ о Татьяне. Поэт ведет разговор с собеседником, который может разделить его мысли и чувства, который с открытым и отзывчивым сердцем входит в создаваемый им художественный мир. Отличительной чертой отношения к собеседнику в романе является доверие. С большой искренностью и откровенностью автор посвящает читателя в свои творческие замыслы, говорит с ним о трудностях своей жизненной судьбы, трудностях творчества, делится своими сомнениями. Писательское «я», в той мере, в какой оно выражено в виде авторских отступлений, тесно связано с образом читателя, с формой свободной беседы.

И именно потому, что повествование обращено к доброжелательному читателю, читателю-другу, собеседники и друзья поэта как бы соединяются вместе, становятся единым целым: говоря о друзьях, поэт имеет в виду читателей.

Друзья мои, что ж толку в этом?
Быть может, волею небес,
Я перестану быть поэтом,
В меня вселился новый бес,
И, Фебовы презрев угрозы,
Унижусь до смиренной прозы...

На этой основе в романе возникает и образ «мы», включающий в себя не только благожелательных собеседников поэта, но и его современников вообще. Пользуясь образом «мы», поэт характеризует различные жизненные явления.

Но дружбы нет и той меж нами;
Все предрассудки истребя,
Мы почитаем всех нулями,
А единицами — себя.
Мы все глядим в Наполеоны,
Двуногих тварей миллионы
Для нас орудие одно,
Нам чувство дико и смешно.

Дружески-доверительный тон повествования соединяется с шуткой, иронией, с обличительными интонациями рассказа. Поэтическое «я» выступает в своих связях с миром, лирика органически сливается с эпическим воссозданием действительности. Вовсе не случайно то обстоятельство, что для широкого изображения жизни Пушкин в пору становления его реалистического искусства избрал жанр романа в стихах, предпочтя его прозаическому повествованию. Жанр этот позволил писателю не только добиться удивительной объемности поэтического рассказа, но и найти новые формы связи с читателем. Совершенно не правы те исследователи, которые в свободном разговоре, в обращениях к действующим лицам, читателям видят недостаточную реалистичность «Евгения Онегина» или даже ее отсутствие. Они не учитывают, во-первых, того, что реализм вовсе не сводится лишь к объективным формам повествования, и, во-вторых, не различают творческий метод и стиль.

По-иному, чем в «Евгении Онегине», прямая беседа с читателем предстает в качестве идейного и формообразующего начала в романе «Что делать?» Чернышевского. Роман, как известно, был написан в тюрьме. Автор заранее учитывал трудности прохождения его через дебри цензуры. Беседа с читателем, споры с ним имели своей целью расширить рамки допустимого в повествовании, дать представление о глубинном замысле произведения, который не мог быть в полной мере осуществлен в подцензурном тексте романа. Чер-

нышевский начинает «Что делать?» с эффектной сцены самоубийства, сцены, которая, как потом выясняется, написана для того, чтобы заинтриговать «проницательного читателя» и одновременно посмеяться над ним. Иронические обращения к «проницательному читателю», помимо всего прочего, подчеркивают необходимость подлинно вдумчивого чтения романа, необходимость разгадать его сокровенный смысл.

Читающая публика для автора «Что делать?» неоднородна. Из нее он выделяет небольшую часть, которая вызывает его глубокое уважение. Большинству же ее писатель ставит в вину доверчивость и одновременно любовь к дешевым эффектам, спутанность представлений о жизни.

Задавая загадки «проницательному читателю», издаваясь над ним, Чернышевский не только высмеивает мещанские, пошлые представления о литературе и жизни, но и разъясняет читателю-другу характер повествования в его романе. «Проницательный читатель, может быть, догадывается из этого, что я знаю о Рахметове больше, чем говорю. Может быть. Я не смею противоречить ему, потому что он проницателен. Но если знаю, то мало ли чего такого я знаю, чего тебе, проницательный читатель, во веки веков не узнать. А вот чего я действительно не знаю, так не знаю, где теперь Рахметов, и что с ним, и увижу ли я его когда-нибудь».

А далее, в специальной главе «Беседа с проницательным читателем и изгнание его», возникает очень важный диалог, касающийся роли и значения основных героев романа, его внутренней структуры. «Я хотел,— замечает автор,— изобразить обыкновенных порядочных людей нового поколения, людей, которых я встречаю целые сотни. Я взял троих таких людей: Веру Павловну, Лопухова, Кирсанова... Не покажи я фигуру Рахметова, большинство читателей сбилось бы с толку насчет главных действующих лиц моего рассказа. Я держу пари, что до последних отделов этой главы Вера Павловна, Кирсанов, Лопухов казались большинству публики героями, лицами высшей природы, пожалуй, даже лицами идеализированными, пожалуй, даже лицами невозможными в действительности по слишком высокому благородству... Вы видите теперь,

что они стоят просто на земле... На той высоте, на которой они стоят, должны стоять, могут стоять все люди. Высшие натуры, за которыми не угнаться мне и вам, жалкие друзья мои, высшие натуры не таковы. Я вам показал легкий абрис профиля одной из них: не те черты, вы видите. А тем людям, которых я избираю вполне, вы можете быть равными, если захотите поработать над своим развитием...»

Прямая беседа с читателем или, даже точнее, с различными группами читателей, проясняя и углубляя подтекст произведения, его внутреннюю перспективу, представляет собой характерную черту стиля, структуры романа.

При некотором общем сходстве характер прямой беседы, ее структурное значение в «Евгении Онегине» и «Что делать?» различны. И это подчеркивает динамичность творческих контактов с читателем, их постоянное взаимодействие с художественным *credo* писателя, их историческую изменчивость.

4

Стиль, понимаемый как способ выражения образного освоения действительности, идейно-эмоционального воздействия, не может быть отождествлен с формой произведения, точно так же как метод не может быть приравнен к содержанию. В стилевой организации художественных созданий проявляется не только своеобразие формы, но и своеобразие определенных сторон содержания. То, что часто называют формой, — поэтический язык, сюжет, архитектоника, ритм и т. д., — все это в своих общих значениях входит в стиль, но, помимо этого, он включает в себя и особенности раскрытия идеи, темы, обрисовки действующих лиц, интонационные начала художественных произведений. Но почему, собственно, именно эти стороны содержания и формы выполняют главенствующую роль в образовании стиля? Это связано с тем, что они обуславливают существенные черты, облик не только данного произведения, но и целого ряда близких, родственных ему творческих созданий. Следует подчеркнуть, что стиль характеризуют не те или иные отдельные элементы

формы и содержания сами по себе, а особый характер их «сплава».

В то время как содержание и форма соотносятся прежде всего с конкретным художественным творением, метод и стиль, проявляясь в каждом отдельном произведении, свое широкое раскрытие получают в творческом развитии писателя, в литературном процессе определенной исторической эпохи. Индивидуальный стиль (или стили) писателя является важнейшим звеном литературного процесса. Представляется несомненным, что стили рождаются не только как воплощение образного видения жизни отдельными художниками слова, но и как явление более общего характера.

Рассматривая в первую очередь проблемы, связанные с индивидуальным стилем писателя, со стилем отдельных художественных созданий, следует напомнить о том, что сейчас литературное произведение часто характеризуют не только как сложную систему образующих ее компонентов, но и как систему систем. И это, несомненно, верно. Будучи составным началом художественного произведения, творчества писателя в целом, стиль представляет собой сложную систему. В этой системе нужно выделить прежде всего совокупность интонационных средств. Темы, идеи, образы получают свое раскрытие лишь в определенной интонационной среде, в сфере того или иного эмоционального отношения к объекту творчества, различным его сторонам. Эмоциональный коэффициент повествования, драматического действия, лирического высказывания проявляется прежде всего в *основном тоне*, который свойствен литературному произведению как целостному единству.

Во время работы над «Казачками» Толстой писал П. Анненкову (4 мая 1857 г.): «Ту серьезную вещь, про которую я вам говорил как-то, я начал в 4-х различных тонах, каждую листа по 3 — и остановился, не зная, что выбрать или как слить или должен я всё бросить»¹. Основной тон многое определяет и в построении произведения, и в характере обрисовки героев. Именно поэтому выбор его является столь важным моментом в творческой работе писателя. Создавая «Хад-

¹ Л. Н. Толстой. Полн. собр. соч., т. 60, с. 182.

жи-Мурата», Толстой пробовал разные манеры повествования — от имени рассказчика, в форме воспоминаний основного героя и т. д. Уже после того, как три начальные редакции повести были забракованы, писатель отметил в своем дневнике: «Много обдумал Хаджи-Марата и приготовил материалы. Все тон не найду»¹. Сцепление материала, сращение его отдельных частей в единое целое было достигнуто лишь тогда, когда ясное выражение получил нужный тон.

А. Фадеев рассказывал автору этой книги о том, как, работая над «Молодой гвардией», он долго не мог отыскать верный тон повествования. Все материалы были собраны, отчетливо представлялись и характеры героев, и развитие действия, но работа не двигалась, ибо не определилась одна из особенностей повествования. Но как только писатель ясно ощутил соответствующий общему творческому замыслу тон рассказа — взволнованно-патетический и в то же время сурово-сдержанный, — работа пошла легко, без всяких остановок.

Значение основного тона для формирования литературного произведения отмечалось многими писателями. Вот одно из высказываний по этому поводу известного советского прозаика Юрия Казакова. «Иногда рассказ не получается с самого начала, — отмечает он, — написал две-три страницы — и чувствую, что нет того звука, который мне нужен. В этом случае я просто не доканчиваю, бросаю, считая, что рассказ мне не удался, и все. И наоборот бывает. Начинаешь рассказ, напишешь один-два абзаца и чувствуешь: пошло, тебя схватила какая-то власть, и ты попал в гармонию с тем звуком, тоном, который единственно необходим данному произведению»².

Основной тон не только не исключает, а предполагает существование в литературном произведении различных тональностей, которые передают богатство эмоциональных ракурсов в освещении как разных, так и одних и тех же явлений, сторон объекта творчества.

¹ Л. Н. Толстой. Полн. собр. соч., т. 53, с. 164.

² Юрий Казаков. Опыт, наблюдение, тон. — «Вопросы литературы», 1968, № 9, с. 65.

Талантливое художественное произведение, отражающее большие жизненные проблемы, раскрывающее глубокие идеи и образы, отличается обычно сложной интонационной дифференциацией, в которой вместе с тем нередко ощутимы определенные звенья. В письме к Д. В. Григоровичу Чехов так характеризовал свою работу над повестью «Степь»: «Я изображаю равнину, лиловую даль, овцеводов, попов, ночные грозы, постоянные дворы, обозы, степных птиц и проч. Каждая отдельная глава составляет особый рассказ, и все главы связаны, как пять фигур в кадрили, близким родством. Я стараюсь, чтобы у них был общий запах и общий тон, что мне может удалиться тем легче, что через все главы у меня проходит одно лицо»¹. Чехов отмечает и общий тон «Степи», и особый эмоциональный колорит, свойственный отдельным ее главам.

Очевидно, что интонационная дифференциация может распространяться и на более мелкие повествовательные единицы, на отдельные эпизоды; она может выражаться и в тех эмоциональных звучаниях, которые на поверхностный взгляд кажутся локальными, но которые вместе с тем имеют существенное значение для стиля, структуры произведения в целом. Вспомним, например, эпизод из «Шинели», в котором Гоголь рассказывает о насмешках и издевательствах чиновников над Акакием Акакиевичем. Особенно важным представляется, может быть, даже не сам по себе этот эпизод, а рассказ о восприятии тягостного события одним из тех, кто его наблюдал. «И долго потом, среди самых веселых минут, представлялся ему низенький чиновник с лысинкою на лбу, со своими проникающими словами: «Оставьте меня, зачем вы меня обижаете», — и в этих проникающих словах звенели другие слова: «Я брат твой». И закрывал глаза рукою бедный молодой человек, и много раз содрогался он потом на веку своем, видя, как много в человеке бесчеловечья, как много скрыто свирепой грубости в утонченной, образованной светскости и, боже! даже в том человеке, которого свет признает благородным и честным». Врываясь в повествование, проникнутое комизмом, эта патетически-скорбная струя придает новый

¹ А. П. Чехов. Полн. собр. соч. и писем, т. 14, с. 14.

колорит и смысл юмору во всем последующем рассказе. Скорбная патетика становится как бы подтекстом повествования.

Общий тон в слиянии с разными, отличающимися одна от другой тональностями, выраженными в произведении, составляет его интонационный строй. Вл. И. Немирович-Данченко заявлял: «В хорошей пьесе всегда живет индивидуальная интонация автора. Если ее нет, у автора нет таланта»¹. Интонация в широком смысле слова — это не просто эмоциональная окраска повествования или драматического действия, это нечто большее. Так как интонация срастается с образным раскрытием объекта творчества, в ней выявляются черты того особенного, своеобразного, что несет с собой индивидуальное видение жизни. Знатоки литературы по интонационным особенностям того или иного неизвестного им до сих пор повествовательного отрывка или по нескольким строкам неизвестного стихотворения определяют их автора. Тут с достаточной ясностью раскрывается содержательное начало интонации.

Отмеченное ранее различие стиля и метода, разумеется, никак не исключает их взаимопроникновения, их диалектического единства. Единство это раскрывается в различных составных элементах стиля, в том числе и в интонационной сфере. Составляя одну из существенных черт творческого метода, отношение к явлениям действительности выражается в отборе материала, способе типизации, в расстановке действующих лиц произведения и т. д. Но оно же специфически выражается и в основном тоне, и во всей совокупности тональностей, характерных как для отдельного произведения, так и для творчества писателя в целом.

В этом случае отношение к объекту творчества выступает как составное начало стиля, которое выполняет свою особую функцию. Неразделимость стиля и метода иногда рассматривается лишь с той точки зрения, что тот и другой представляют собой разные стороны внутренне единого явления. Однако ограничиться этим невозможно. Аналитическое выделение тех или иных компонентов литературных явлений имеет своей

¹ М. Кнебель. Вся жизнь. М., «Искусство», 1967, с. 368.

целью не простое их описание, а раскрытие их места и роли в художественном организме. Единство стиля и метода не мешает тому, что каждый из них выполняет свою особую функцию, так же как и отдельные звенья стиля обладают своими специфическими функциональными особенностями.

Еще в большей степени, чем в интонационном строе произведения, сложная внутренняя дифференциация проявляется в интонационной сфере индивидуального стиля, дифференциация, обусловленная и разнообразием тем, проблем, которые разрабатывает писатель, и множественностью эмоциональных проекций при обрисовке событий, характеров, жизненных конфликтов. Однако эта дифференциация происходит на основе главенствующих начал и тенденций, выраженных в стиле писателя. Ранее уже отмечалось важное значение мыслей Белинского о пафосе творчества как преобладающей страсти, устремленности художника слова, общих чертах и свойствах его произведений. С пафосом творчества писателя тесно соприкасаются и основные свойства интонационной сферы его художественных созданий, доминанта стиля. И так как пафос творчества — явление, во-первых, широкое, многообразное, а затем — изменяющееся — в зависимости от развития общественной жизни, от идейно-творческой эволюции писателя, возникновение разных интонационных «эпицентров», разных стилей в творчестве того или иного художника слова представляется в полной мере естественным, закономерным.

К определяющим особенностям индивидуального стиля писателя принадлежит своеобразие обрисовки действующих лиц, событий, обстоятельств. В конкретно-аналитическом и историческом плане тема эта освещена достаточно широко и вряд ли нуждается здесь в особом рассмотрении. Более существенное значение, на наш взгляд, имеет раскрытие соотношений между названным стилевым началом и свойствами творческого метода. Это тем более необходимо, что здесь многое еще остается недостаточно выясненным. Принципы обрисовки художественных образов, своеобразие типизации разные теоретики относят то к особенностям метода, то к чертам стиля. И хотя обособление явлений здесь невозможно — в силу их внутреннего взаимопрое-

никновения, — реальные различия между ними должны быть отмечены.

Исходные принципы художественного обобщения жизни составляют важнейшую сторону творческого метода писателя. Конкретное же их осуществление — приемы, способы обрисовки характеров и событий — относится к области стиля. В своем развернутом виде творческий метод включает в себя концепцию человека, его места, назначения в мире, его отношений с обществом, концепцию, которая определяет воплощение, так сказать, родовых свойств героев. Стиль же, находясь во взаимодействии с методом, передает черты действующих лиц как определенных индивидуумов, а в реалистическом искусстве черты типических индивидуальностей. Нередко стиль рисует символические, аллегорические и другие проекции родовых человеческих свойств в тех или иных ситуациях. При всем том впечатляющая сила, «заразительность» обрисовки характеров, различного рода проекций, обстоятельств и событий являются одним из примечательных свойств стиля.

Характерную особенность, например, творческого метода Стендаля составляет глубокий интерес писателя к человеческим страстям, к истории души человеческой. В статье «Вальтер Скотт и «Принцесса Клевская» Стендаль отметил два совершенно различных типа романа, которые сложились к тому времени. «Описывать ли одежду героев, пейзаж, среди которого они находятся, черты их лица? Или лучше описывать страсти и различные чувства, волнующие их души?»¹ Первый тип романа создал Вальтер Скотт, основание второму было положено, по мнению Стендаля, г-жой Лафайет, ее «Принцессой Клевской». К этому второму роду литературных произведений Стендаль относил и свои романы. Не случайно в критическом исследовании «Расин и Шекспир» он заявлял: «...смены страстей в человеческом сердце — самое великолепное, что поэзия может открывать взорам людей...»²

¹ Стендаль. Собр. соч. в 15-ти томах, т. 7. М., «Правда», 1959, с. 317.

² Там же, с. 33.

Среди писателей своего времени, писателей реалистического склада, Стендаль, разумеется, не был единственным, кого увлекали волнения человеческой души. Людские страсти сильно занимали и Бальзака. Но он рассматривал их преимущественно в социально-типологическом плане, как характерный признак тех видов, которые, по его убеждению, аналогично природе, существуют и в человеческом обществе. Накал человеческих переживаний Бальзак изображал прежде всего под углом зрения того воздействия, которое оказывали на людей развивавшиеся и укреплявшиеся буржуазные отношения. Его внимание привлекали разные формы приспособления к ним, «переделка» человека в соответствии с нормами нового социального порядка.

В отличие от Бальзака, Стендаля интересовали порывы человеческой души, страсти как выражение внутренней силы человека, как свидетельство его духовной самобытности. Эту духовную самобытность личности писатель противопоставлял процессам нивелировки, стирания индивидуального, неповторимого, процессам, которые происходили в социальной действительности — наряду с разгулом индивидуалистической стихии. История человеческой души в романах Стендаля не обособлена от движения жизни. Ее события входят в повествование как существенная сторона бытия действующих лиц. Столкновение героя с действительностью усиливает пламя его чувств, стремлений, глубже раскрывает их свойства, их энергию.

Стендаль подчеркивал не столько «родовые», сколько индивидуальные черты духовного мира своих героев. Страсти, влечения действующих лиц его романа всегда отличаются особым колоритом, своим неповторимым обликом. Стоит сравнить, например, Жюльена Сореля и Фабрицио, Матильду де Ла-Моль и Джину Сансеверину, Ферранте Палла и Альтамира, чтобы видеть все своеобразие стремлений, чувств каждого из них. Опираясь на свои общие представления о человеке, его внутренней значимости, Стендаль рисовал развитие временами близких, но в то же время очень разных душевных порывов, разных человеческих индивидуальностей. Главное, на чем сосредоточивает свое внимание писатель и за чем заставляет с напря-

жением следить читателя,— это одержимость героя чувством, страстью, это решимость преодолеть препятствия, возникающие на его пути.

Внешние обстоятельства в романах Стендаля занимают неодинаковое место. Значительное внимание им уделено, например, в «Пармском монастыре», где развивается поток разнообразных событий, приключений героев. «Красное и черное» отмечено своеобразной событийной сдержанностью. Но и тогда, когда повествование охватывает множество событий, внутреннее его движущее начало составляет столкновение чувств, страстей, история человеческих душ. Герой может быть сильной, незаурядной личностью, таких немало в романах Стендаля, он может и не обладать такого рода чертами, но центральным звеном в обрисовке каждого из них является развитие их духовного «я», их влечений, в соотношении между собой, с явлениями жизни.

Эстетическая убедительность этого стиливого начала выявляется в воплощении своеобразия, выразительности тех разнородных человеческих индивидуальностей, которые нарисованы писателем, в раскрытии им богатства человеческого духа.

5

Качественная определенность индивидуального стиля отчетливо проявляется в приемах, способах компоновки литературных произведений, в их архитектонике. Рассматриваемая в аспекте ее функциональной роли в системе стиля — архитектоника может быть охарактеризована как целесообразная и наиболее действенная организация повествовательного, драматургического пространства и времени с точки зрения тех основных эстетических принципов, которыми руководствуется писатель. Так же как и в интонационной сфере, в обрисовке характеров, в архитектонике творческих созданий раскрываются содержательные начала в их слитности с началами выразительно-экспрессивными.

При композиционном построении произведений писателя интересует прежде всего соотношение воплощенных в них образов, место и роль каждого из них

в развитии повествования, драматического действия. Это динамическое соизмерение характеров и составляет основу внутреннего строения произведения. Первоначальные творческие планы писателя, касающиеся действующих лиц, композиции произведения, обычно оказываются осуществленными далеко не в полной мере или же осуществляются во многом иначе, чем художник предполагал вначале. В творческом сознании писателя совершается непрерывная работа как по «прояснению» характеров, их отбору, так и определению их новых взаимосвязей, различной их компоновке.

В статье «Лучше поздно, чем никогда» Гончаров писал о том «невидимом, но громадном труде, какого требует построение целого здания романа». «Одной архитектоники, т. е. постройки здания, довольно, чтобы поглотить всю умственную деятельность автора: соотносить, обдумывать участие лиц в главной задаче, отношение их друг к другу, постановку и ход событий, роль лиц, с неусыпным контролем и критикой относительно верности или неверности недостатков, излишеств и т. д.»¹.

Законы художественного творчества и восприятия литературы требуют от писателя того, чтобы в произведении не было ничего лишнего (с точки зрения его творческого замысла), ничего случайного и необязательного. Существует определенная зависимость между объемом художественных обобщений, запечатленных в произведении, и повествовательным пространством и временем. Иногда писатель избирает, скажем, жанр рассказа или повести; однако идеи, образы, которые он намерен воплотить в произведении, явно не вмещаются в рамки повести, тем более рассказа; они нуждаются в более широкой форме; в этом случае необходима иная их компоновка, иная композиционная структура.

Но значительно более распространенным является противоречие, которое заключается в том, что повествовательное время и пространство, используемые писателем, непропорционально велики в сопоставлении с содержанием произведения, в сравнении с малой объ-

¹ И. А. Гончаров. Собр. соч. в 8-ми томах, т. 8, с. 112.

емностью его художественных обобщений. Такой конфликт может проявляться в любом жанре. Оценивая рассказ одного из своих корреспондентов, В. Короленко отмечал: «Жаль, что все так длинно. Абсолютно — рассказ не велик, конечно, но относительно и именно относительно развития темы — он очень растянут. Нужно избегать останавливать долго читателя на мелких деталях того, что он уже знает и что он, пожалуй, даже опередил воображением»¹.

В творческой практике реализуются разные пути и средства для достижения художественной «экономии». Тут меньше всего можно ограничиться суждениями о той выразительной простоте и мудрой ясности, о которых так часто и восторженно говорится в критических работах и историко-литературных исследованиях. В начальных редакциях «Анны Карениной» была рассказана история взаимоотношений трех действующих лиц — Татьяны Ставровиц, ее мужа Михаила Михайловича и Балашова. Архитектура романа была простой и ясной; однако само по себе это отнюдь не явилось большим достоинством. Включение в роман Константина Левина с его нравственными исканиями расширило круг жизненных явлений, которые изображал писатель, значительно увеличило количество действующих лиц. Композиционное построение романа стало неизмеримо более сложным, чем в начальных его редакциях, но вместе с тем и более совершенным, более выразительным. Существенно изменился замысел произведения, и это, естественно, потребовало иной его архитектуры. В новой, обогащенной структуре романа все необходимо и целесообразно с точки зрения нового его замысла.

Но нередко мы встречаемся с фактами иного характера. В статье «Замысел и время» Валентин Катаев рассказал о своей работе над романом «За власть Советов!». В первую его редакцию писатель включил немало повествовательных эпизодов, персонажей, подробностей, которые не были необходимыми для выражения идейно-образного содержания, творческой концепции произведения. «Роман «За власть Советов!», — пишет В. Катаев, — был особенно перегружен ненуж-

¹ «Русские писатели о литературном труде», т. 3, с. 640.

ными деталями, необязательными персонажами. Все это я теперь выбросил. Сокращения составили шестнадцать печатных листов. Было трудно. Сокращать всегда трудно. Но я понимал, что это на пользу роману... Роман будет легче читаться, станет компактнее, лаконичнее, зазвучит в едином лирическом ключе»¹. В данном случае, как и во многих других, сокращение, уплотнение оказались необходимыми для достижения большей выразительности романа, его композиции.

Так как в архитектонике литературных произведений запечатлевается не только соотношение характеров, но и динамика их взаимодействия, вопросы композиции тесно соприкасаются с проблемами сюжетосложения. Неверным было бы полагать, что архитектоника всецело зависит от сюжета. Можно назвать немало произведений, в которых внефабульные повествовательные эпизоды играют очень важную роль. Прекрасным примером этому может служить роман Л. Леонова «Дорога на океан». Сцены путешествия Курилова и автора произведения в будущее здесь не включены в непосредственное развитие сюжета; более того, они сознательно обособлены от изображения тех событий, участниками которых являются герои романа; но вместе с тем сцены путешествия в будущее несут на себе огромную идейную нагрузку, раскрывая существеннейшие стороны творческой концепции романа; без этих сцен «Дорогу на океан» нельзя себе представить как целостное художественное произведение. Но все это, естественно, не умаляет действительного значения сюжета, в том числе и в композиционном построении литературных произведений.

В наше время ведутся оживленные дискуссии относительно роли сюжета, высказываются весьма различные точки зрения по этому поводу. Е. Добин в его интересной книге «Жизненный материал и художественный сюжет» пишет: «Сюжет — это концепция действительности»². Развивая эту мысль, автор утверждает: «Как и в художественном произведении в целом,

¹ Валентин Катаев. Разное, с. 129.

² Е. Добин. Жизненный материал и художественный сюжет. Л., «Советский писатель», 1956, с. 120.

в сюжете слито и объективное отражение реальной жизни, и взгляд художника на действительность»¹. Бесспорно, что в сюжете, как и в других слагаемых стиля, отражаются реальные процессы действительности, взгляды писателя на жизнь, но это отнюдь не значит, что каждый элемент стиля, в том числе и сюжет, представляет собой определенную концепцию действительности. Художественное произведение — сложное единство взаимодействующих и в то же самое время *соподчиненных* между собой компонентов, а не простая сумма равнозначных и функционально однородных слагаемых.

Наряду с теориями, неоправданно расширяющими значение сюжета, высказываются взгляды, заключающиеся в том, что сюжет в современной литературе играет и будет играть значительно меньшую роль, чем та, которая была отведена ему ранее. Интеллектуализация прозы, происходящая в наше время, утверждают некоторые зарубежные критики, делает сюжет малозначительным ее компонентом; на первый план выдвигается расширение и усложнение приемов анализа, ассоциативного развития темы и т. д. Характерными особенностями современной прозы, по их мнению, все более становятся отказ от обрисовки событий, их связи, резкие внутренние переходы, разрывы в развитии действия, его немотивированность.

Но наступление на сюжет этим не ограничивается. Многие сторонники нереалистических литературных течений видят в сюжетном построении художественных произведений одно из существенных препятствий для развития «нового искусства». Известный французский писатель Мальро заявлял, что для того, «чтобы родилось современное искусство, должен исчезнуть сюжет, так как возникает новый сюжет — господствующее в произведении присутствие художника».

Хорошо известно, что типы и формы сюжетного построения, равно как и удельный вес сюжета в художественном произведении, на протяжении времени изменяются, они неодинаковы на разных этапах истории литературы, в различных литературных направлени-

¹ Е. Добин. Жизненный материал и художественный сюжет, с. 133.

ях. Однако в реалистической литературе роль сюжета всегда была значительной, что никак не исключало и не исключает богатства его видов в ней. Поиски новых способов и форм сюжетосложения в реалистической литературе нашего времени, в социалистических литературах являются столь же естественными и необходимыми, как и обновление других средств художественной выразительности. Коренное отличие этих поисков от творческой практики многих писателей, принадлежащих к современным нереалистическим направлениям, состоит в том, что художники-реалисты не только не отказываются от выявления связей жизненных явлений, но и стремятся отыскать способы их более глубокого раскрытия, в то время как многие современные писатели, отвергающие реализм, рассматривают мир как хаос, в котором, с их точки зрения, бессмысленно искать какие-либо закономерные связи.

В нашей теоретической и критической литературе часто и справедливо отмечается значение сюжета как средства воплощения жизненной правды, исследования характеров. Однако при этом нередко оспаривается та мысль, что «сюжет художественного произведения призван стимулировать интерес читателя»¹. А между тем воплощение жизненной правды вовсе не находится в противоречии со «стимулированием» интереса читателей. Более того, в талантливых художественных произведениях то и другое находится в тесном единстве. Творческая деятельность крупнейших художников слова свидетельствует, что ими не только не игнорируется читательский интерес, но он неизменно является предметом их пристального внимания, в том числе при выборе сюжета, его развитии.

Органическое сочетание в сюжете воплощения жизненной правды и повествовательного интереса хотелось бы показать на примере творчества двух писателей, решительно не похожих друг на друга, — Достоевского и Сент-Экзюпери. Достоевский — великий мастер остро фабульного развития действия, и это неотделимо от представлений писателя о сложнейших противоре-

¹ См.: Б. Сарнов. Что такое сюжет. — «Вопросы литературы», 1958, № 1, с. 91.

чиях и конфликтах, с которыми сталкиваются люди его времени, неотделимо от убеждения художника в том, что жизнь, сам человек полны загадок, тайн.

Характерную черту развития сюжета в произведениях Достоевского составляют резкие повороты, разного рода катастрофы. В «Идиоте», например, острые динамические ситуации разворачиваются начиная с первых глав романа. Появление князя Мышкина в доме генерала Епанчина производит переполох. «Жалкий идиот, почти нищий» оказывается родственником генеральши, которая весьма ревниво оберегала свое аристократическое реноме. Но неожиданность события заключается не только в этом: испытания, устроенные князю, показывают, что он человек особенный, незаурядный.

Бурным, необычайным характером отличается сцена приезда Настасьи Филипповны, а затем Рогожина в дом Гани Иволгина. От Настасьи Филипповны Ганя ждет окончательного ответа на предложение выйти за него замуж. Семья Гани видит в ней его невесту, будущую жену. Но вместо доброй семейной встречи разыгрывается скандал. Настасья Филипповна язвительно высмеивает отца Гани, высокомерно третировает его мать и сестру. Врывающийся в дом Рогожин грубо оскорбляет Ганю, называя его Иудой, подлецом. Сестра Гани, возмущенная смиренным поведением брата, плюет ему в лицо. Выведенный из себя всем происшедшим, Ганя дает пощечину пытавшемуся его сдержать Мышкину, а затем просит у него прощения.

Внутренний драматизм, поток неожиданностей характеризуют сцены, рисующие званый вечер у Настасьи Филипповны. Ожидается помолвка ее с Ганей, который надеется получить богатое приданое. Рассказы гостей о разных происшествиях в жизни прерываются неожиданным вопросом Настасьи Филипповны, обращенным к князю Мышкину, выходить ли ей замуж за Гавриила Ардалионовича Иволгина. И вслед за отрицательным ответом князя Настасья Филипповна сразу же объявляет о своем решительном отказе Гане Иволгину, отказе, вызывающем острое возбуждение гостей. Новый поворот событиям придает появле-

ние Рогожина, который приносит сто тысяч рублей как плату за согласие Настасьи Филипповны стать его женой.

В эту атмосферу торговых сделок врывается чистое и искреннее, хотя и вынужденное, признание князя Мышкина о его готовности соединить свою судьбу с Настасьей Филипповной, жениться на ней «как есть без ничего». «Если мы будем бедны, я работать буду, Настасья Филипповна». Однако тут же выясняется, что Мышкин получает большое наследство. Особенного напряжения действие достигает тогда, когда Настасья Филипповна, желая испытать Ганю Иволгина, его человеческое достоинство, бросает в горящий камин рогожинские сто тысяч. А затем новый неожиданный виток сюжета: Настасья Филипповна уезжает с Рогожиным. Покидая гостей, она говорит: «Прощай, князь, в первый раз человека видела!»

Такого рода стремительные повороты в развитии действия мы наблюдаем и в последующих частях «Идиота». Огромный повествовательный интерес имеют не сами по себе ситуации авантюрного характера, а то, что сюжет затрагивает глубины человеческой психологии и сами изгибы душевной жизни людей становятся движущим началом сюжета.

В ином своем качестве бурная стремительность повествования, «чрезвычайное», катастрофа выступают в других произведениях Достоевского. В «Братьях Карамазовых» центральным звеном в развитии сюжета, к которому тяготеют все иные составные его части, является убийство Федора Павловича Карамазова, так же как в «Преступлении и наказании» убийство старухи ростовщицы. Эти необычные события проливают яркий свет на повседневное, на внутренние побуждения, стимулы целого ряда действующих лиц.

Так же как и в «Идиоте», в «Братьях Карамазовых» в развитие сюжета органически входят те неожиданности, которые выявляются во внутренней жизни действующих лиц романа. Дмитрий Карамазов, желая воспользоваться драматическим положением отца Катерины Ивановны, предлагает «секретно» прислать ее к нему: при известных условиях он готов оказать необходимую помощь ее семье. Видя безвыходность положения отца, Катерина Ивановна решается на такой

шаг и приходит к Дмитрию Федоровичу за обещанными деньгами. Сам по себе поступок этот, исполненный жертвенности, поражает Дмитрия Карамазова, меняет его поведение, потому что он, по его собственным словам, «человек хоть и низких желаний, но честный». Через некоторое время Катерина Ивановна, пытаясь спасти Дмитрия Карамазова от роковых увлечений и поступков, становится его невестой.

Неожиданный характер приобрела и встреча Дмитрия Карамазова с Грушенькой. По всему, что знал и слышал о ней, он был очень нелестного мнения об этой женщине — «деньгу любит нажить, наживает, на злые проценты дает, пройдоха, шельма»; в ее руках оказался вексель Дмитрия Федоровича. «Пошел я бить ее,— говорит Дмитрий Карамазов,— да у ней и остался. Грянула гроза, ударила чума, заразился, заражен доселе, знаю, что уж все кончено, что ничего другого никогда и не будет».

Динамическим началом в развитии сюжета у Достоевского нередко предстает увлечение разрушительной идеей. Иван Карамазов, внушая Смердякову мысль о том, что «все позволено», невольно подготавливает убийство отца. Идея здесь предстает не как нечто отвлеченное и чисто рациональное; она соединяется с различными душевными побуждениями, чувствами, является источником действия. Для Ивана Карамазова с его сложным духовным миром есть существенное различие между высказыванием идеи и ее осуществлением.

Однако разрушительные идеи, по мысли автора, обладают своей собственной логикой развития, если находят для этого благоприятные условия. Смердяков осуществляет то, что теоретически было обосновано Иваном Карамазовым, «чтоб убить,— говорит ему Смердяков,— это вы сами ни за что не могли-с, да и не хотели, а чтобы хотеть, чтобы кто другой убил, это вы хотели». И далее Смердяков заявляет Ивану Карамазову: «...я только вашим приспешником был, слугой Личардой верным, и по слову вашему дело это и совершил». И вместе с тем между цинизмом Смердякова и философскими раздумьями Ивана Карамазова целая пропасть. Эти сложные отношения между мыслью и чувством, идеей и ее воплощением, философией

и реальной действительностью раскрываются как цепь событий, как составное начало сюжета.

В сюжетном развитии «Братьев Карамазовых» значительное место занимает также разгадка тайн. Свершившаяся катастрофа, нараставшая на глазах у многих действующих лиц, окружена до поры до времени покровом загадочности. Виновником этой катастрофы оказывается вовсе не тот, на котором сходятся все улики. И более того, когда читатель уже знает тайну, анализ преступления в процессе судебного разбора, ложные выводы, признание виновным человека, непосредственно не совершавшего это преступление, держат читателя в состоянии непрерывного напряжения.

Тайна и выяснение ее — в качестве составного элемента сюжета — присутствуют во многих произведениях Достоевского: «Униженные и оскорбленные», «Преступление и наказание», «Подросток» и др. В «Подростке» открытие загадочного составляет основную линию сюжетного развития. Аркадий Долгорукий, незаконный сын крепостной и помещика Версилова, воспитанный чужими людьми и до двадцати лет почти не видевший своих родителей, мучительно хочет узнать, что представляет собой его отец, который незадолго до их встречи был изгнан из светского общества.

Желая разгадать волнующую его тайну, Аркадий Долгорукий сам является обладателем немаловажной тайны — в его руках оказывается письмо Ахмаковой, сильно компрометирующее ее. Вместе с этим постепенно выясняется, что жизненная история Ахмаковой тесно сплетена с событиями жизни Версилова. Поиски открытия одной тайны и борьба вокруг второй соединяются вместе, приводя основного героя романа, от имени которого ведется повествование, к пониманию жизни, характеров многих людей, их отношений.

При всем своеобразии способов сюжетосложения, которыми пользуется Достоевский, роль сюжета в его произведениях сходна с тем, каковы его значение и особенности в творчестве целого ряда крупных писателей XIX века, например, Вальтера Скотта, Диккенса, Бальзака, Стендаля и других. Иной характер развитие сюжета носит у ряда писателей-реалистов XX века, в частности у создателей лирической прозы, выдающимся представителем которой явился Сент-Экзюпери.

Новеллы и повести Сент-Экзюпери отнюдь не лишены острых, напряженных ситуаций, описания драматических событий, происшествий. Более того, именно эти ситуации и события, нередко по своему характеру исключительные, и находятся обычно в центре внимания писателя. Однако рассказ о них не составляет единой, неразрывной цепи, он вплетается в лирико-философскую ткань произведений. Внутреннее движение повествования, сюжет у Сент-Экзюпери строятся не на сцеплении событий, не на их смене, а на развитии поэтической мысли, которая объемлет не только разные явления действительности, но разные формы их отражения — раздумья о жизни и людях, воспоминания, описание ярких событий, эпизоды, касающиеся повседневного быта и труда.

Пафос творчества Сент-Экзюпери — воспевание человека, его силы, творческих возможностей, дерзаний, его ответственности за происходящее в мире, неразрывной связи его с людьми, с человечеством. В книге «Планета людей» Сент-Экзюпери писал: «Быть человеком — это значит чувствовать, что ты за все в ответе. Сгорать от стыда за нищету, хоть она как будто существует и не по твоей вине. Гордиться победой, которую одержали товарищи. И знать, что, укладывая камень, помогаешь строить мир». Внутренний сюжет книги «Планета людей» и определяется движением мысли о силе человека, о его неизменном стремлении открывать новое в мире, преодолевать самые трудные препятствия, движением мысли о великой ценности человеческого в человеке, о ценности товарищеской солидарности и дружбы. Эта мысль объединяет целый ряд эпизодов, которые перемежаются лирическими раздумьями писателя.

Важнейшие звенья «Планеты людей» составляют описания двух событий — катастроф, которые происходят с Гийоме, другом писателя, и с самим Сент-Экзюпери. Самолет Гийоме разбивается в снежных горах Южной Америки, в безлюдной местности. Находясь почти в безнадежном положении, Гийоме проявляет поразительную силу воли, самообладание, которые и позволяют ему преодолеть исключительные лишения, трудности. Гийоме не остается одиноким, на помощь ему сразу же поспешили его друзья. В Сахаре терпит

крушение самолет, на котором летели Сент-Экзюпери и механик Прево. И на их долю выпадают невероятные испытания, которые они выносят лишь потому, что сохраняют внутреннюю решимость отстаивать жизнь до последней возможности. Сент-Экзюпери и Прево спасает встретившийся им в пустыне кочевник. «А ты, ливийский бедуин, ты — наш спаситель, но твои черты сотрутся в моей памяти. Мне не вспомнить твоего лица. Ты Человек, и в тебе я узнаю всех людей. Ты никогда нас прежде не видел, но сразу признал. Ты — возлюбленный брат мой. И я тоже узнаю тебя в каждом человеке».

При всей драматической увлекательности рассказа о событиях, происшедших с Гийоме и с автором «Планы людей», повествовательный интерес этой книги, так же как и других произведений Сент-Экзюпери, строится не только и, может быть, не столько на описании происшествий, сколько на развитии внутреннего сюжета в целом. Это особенно ясно открывает структура такой книги Сент-Экзюпери, как «Военный летчик». В основе ее лежит рассказ о разведывательном полете в тыл немецкой армии, оккупировавшей Францию в начале второй мировой войны. Полет этот его участникам, так же как и тем, кто приказывает его совершить, представляется в значительной степени безнадежным, летчиков почти наверное ждет гибель.

Кажется, что все повествование и будет сосредоточено вокруг того, как летчики смогли избежать подстерегавшей их каждую минуту, каждую секунду смерти. Однако Сент-Экзюпери и здесь не идет по пути последовательного описания событий, он насыщает повествование многочисленными отступлениями, раздумьями о времени, о войне, о Франции, ее поражении, ее будущем. К отступлениям автор прибегает в самых драматических частях книги. И это происходит потому, что Сент-Экзюпери стремится сделать интересным для читателя не только событие как таковое, а и то, что стоит за ним. Раздумья писателя, привлечение как будто бы непосредственно не относящихся к теме книги эпизодов и выполняет эту цель, создавая внутреннее течение сюжета, захватывающее читателя.

Современное реалистическое искусство, искусство

социалистического реализма использует многие формы сюжетного построения. Если называть полярные явления, то тут и динамика реальных событий, человеческих отношений, которые раскрывает документальная проза, и развитие сюжета, в котором преобладает условность, символика. Однако слияние в сюжете повествовательного интереса и воплощения жизненной правды остается одним из критериев художественного мастерства. Но всякий критерий призван отмечать не только определенный уровень, степень, но и отступления от них. Литературная практика постоянно демонстрирует, что гармония эта часто не достигается, и не достигается в ущерб восприятию художественных произведений.

6

Переходя к рассмотрению поэтического языка, необходимо отметить прежде всего его особое значение не только как первоосновы литературного произведения, но и как явления стиля. Неоднократно отмечалась несостоятельность точки зрения тех ученых, которые характеризуют поэтический язык лишь как форму, как своего рода оболочку для поэтического содержания. «Основным аргументом, опровергающим понимание языка как одной только «формы» литературного произведения, — справедливо заявляют чешские ученые Л. Долежел и К. Гаузенблас, — может служить тот факт, что язык является *смысловой* (семантической) системой общения. Поэтому использование языка основывает не только формальную, но и прежде всего смысловую форму литературного произведения»¹.

В качестве стилевого явления поэтическая речь выполняет сложную функцию, создавая интонационный строй литературных произведений, вне которого не существует ни один из компонентов стиля. И одновременно с тем, сама подчиняясь основному тону, системе тональностей, поэтическая речь является средством обрисовки образа. Внутреннюю соотношенность отдельного слова, словесной ткани каждого из эпизодов произ-

¹ Л. Долежел, К. Гаузенблас. Поэтика и стилистика. — «Poetics. Poetyka. Поэтика». Warszawa, 1961, с. 46.

ведения с его тональностями неоднократно отмечали писатели в своих высказываниях.

В. Короленко об этом рассказал в одном из писем В. Гольцеву (1887):

«Я пишу немного и, главное, никак не могу овладеть моим воображением настолько, чтобы заставить себя писать, когда надо. Иногда все это стоит в голове, — сажусь, пишу... и затем все бросаю. Как будто и все написано, что надо, да не так, как я требовал от себя и от предмета. *Мне надо, чтобы каждое слово, каждая фраза попадала в тон, к месту, чтобы в каждой отдельной фразе, по возможности даже взятой отдельно от других, слышалось отражение главного мотива, центральное, так сказать, настроение.* Иногда это мне дается сразу, с одного размаха, иногда подолгу не могу выждать соответственного настроения. Тогда я откладываю работу, пока основной мотив как-нибудь не зазвучит в душе»¹.

В то время когда «Братья Карамазовы» печатались в «Русском вестнике», Достоевский писал сотруднику этого журнала Н. А. Любимову:

«Истериические взвизги херувимов». Умоляю, пропустите так: это ведь *черт* говорит, он не может говорить иначе. Если же никак нельзя, то вместо *истерические взвизги* — поставьте: *радостные крики*. Но нельзя ли *взвизги*? А то будет очень уж прозаично и не в тон»².

Общеинтонационная и изобразительно-экспрессивная функция поэтической речи, сливаясь с ее коммуникативными свойствами, создает сложные и многообразные связи слова, словесной ткани произведения с его образной системой, его структурой. На этой основе и возникает то целенаправленное раскрытие семантической палитры слова, то богатство семантических нюансов, переходов, контрастов, о которых часто и с полным основанием пишут исследователи литературных стилей. При этом нередко отмечается, что слово живет, выполняет свою действенную роль в определенном контексте, в известном «окружении». Однако вряд ли

¹ «Русские писатели о литературном труде», т. 3, с. 644. (Курсив мой. — М. Х.)

² Там же, с. 183.

можно ограничиться такого рода утверждением. Слово живет в контексте всего литературного произведения, в контексте его общих и локальных связей. Существенно при этом иметь в виду, что взаимообусловленность поэтической речи и интонационной сферы литературного произведения распространяется не только на лексику, но и на отбор синтаксических конструкций, на их внутренние соотношения.

Тон, ритм, музыка произведения создаются сложным словесным «рисунком», изменения которого — даже как будто не очень значительные — сразу же сказываются на общем звучании сочинения либо его отдельных частей. Недаром писатели так часто подчеркивают органическое взаимодействие «малого» с «большим». «Что касается стиля,— писал Стендаль,— форма составляет часть самой вещи: *перестановка слов показывает нам предмет с новой стороны*. Чувство же передается через ритм»¹. Пришвин заявлял о том, что в написанных фразах ему трудно менять даже имя героя — «тогда нужно бывает, чтобы в новом имени было непременно столько же слогов, иначе ритм будет нарушен, фраза перестанет звучать»².

В среде лингвистов до сих пор пользуется немалой поддержкой та точка зрения, что текст литературно-художественных произведений включает в себя, во-первых, образные речевые средства, а затем так называемый упаковочный речевой материал, который обычно служит для выявления связи образов, объединения отдельных композиционных частей³. Образные слова, речевые средства «выступают в художественном произведении в качестве важнейшего конструктивного элемента. Они как бы окрашивают и расцветчивают словесную ткань произведения и соответствующим образом организуют всю систему повествования»⁴.

¹ См.: Жан Прево. Стендаль. М. — Л., Гослитиздат, 1960, с. 76. (Курсив мой. — М. Х.)

² М. Пришвин. Журавлиная родина, изд. 3-е. Л., Изд-во писателей в Ленинграде, 1934, с. 52—53.

³ См.: В. Виноградов. Поэтика. Теория поэтической речи. Стилистика. М., Изд-во АН СССР, 1963, с. 65; В. Григорьев. Словарь языка русской советской поэзии. М., Изд-во АН СССР, 1965, с. 23—24.

⁴ А. Ефимов. Образная речь художественного произведения. — «Вопросы литературы», 1959, № 8, с. 103.

Разделение языка литературно-художественного произведения на образные речевые средства и упаковочный речевой материал носит искусственный характер. Оно не может быть обосновано реальными фактами. Исходной предпосылкой этого разграничения является признание того, что образность присуща только слову, определенному разделу лексики, а не литературно-художественному произведению в целом, что она лишь свойство языка, а не особенность человеческого мышления, восприятия действительности. Однако интонационный строй произведения, так же как отдельные его образы, создается не посредством подбора особых, образных слов, а выразительным использованием самых разнообразных языковых средств. Известно, например, что языковые стандарты-канцеляризмы, омертвевшие речевые формулы, лишённые малейшей доли «образности», в том смысле, как ее понимают некоторые лингвисты, нередко и притом очень выразительно используются писателями для обрисовки человеческих характеров, которым присущи черты консерватизма, стандартности мышления. Вспомним Гоголя, Щедрина, Чехова.

В шутивно-ироническом плане «канцеляризмы» иногда воспроизводятся даже в лирической поэзии с целью оттенить некоторые особенности героя, лирического высказывания. Очень удачно этим приемом пользовался М. Исаковский:

В позабытой стороне
В Заболоцкой волости,
Ой, понравилась ты мне
Целиком и полностью.
Как пришло — не знаю сам —
Это увлечение.
Мы гуляли по лесам
Местного значения...
Лес в туманы был одет
От высокой влажности...
Вдруг пришел тебе пакет
Чрезвычайной важности.

(«В позабытой стороне»)

Воспринимаемые с отрицательным знаком в отношении их внутренней образности «канцеляризмы», стертые речевые формулы, утрачивая свою живую

коммуникативную функцию, порою приобретают психолого-характеристические черты и тем самым служат одним из средств создания образности произведения в целом. Очевидно, что в общем развитии языка художественной литературы экспрессивное использование речевых стандартов занимает сравнительно небольшое место, но важно отметить, что оно существует. И оценивать его нужно не изолированно, а как особенность многогранной функции слова в художественном произведении, которая неотделима от воплощения ранее неизвестного, нового.

Открывая это новое в действительности, в духовной жизни людей, стремясь его передать с наибольшей силой заразительности, писатель располагает всеми ресурсами национального языка, всеми его богатствами. В океане национального языка — множество своих внутренних течений, взаимопроникающих и в определенной мере сталкивающихся друг с другом. Так, например, лексика характеризуется своей разной стилистической окрашенностью, неоднозначным отношением к литературной норме и т. д.

Сама специфика индивидуального образного видения мира, так же как и своеобразие стилиевой доминанты, обуславливает отбор писателем тех речевых средств, которые дают ему возможность ярко выразить свои творческие замыслы. Это, разумеется, не просто отбор нужных средств языка, а и в то же время сложная, целенаправленная их организация. Но именно потому, что язык художественного произведения — целостное явление и различные его компоненты несут свою, хотя и неодинаковую нагрузку, представляется совершенно неоправданным ведущий свое начало от Л. Шпитцера и до сих пор распространенный способ анализа поэтической речи, стиля писателя на основе «ключевых», «опорных» слов.

Вот один из примеров такого подхода. В книге «Метод и стиль Тургенева» Г. Курляндская пишет: «В стиле Тургенева особенно выделяются слова «тихий», «неподвижный», «недвижный». Эти простые и незаметные прилагательные становятся эпитетами именно потому, что выражают отмеченные выше коренные особенности мировоззрения писателя. Сильные чувства у тургеневских героев, идущих под знаком положи-

тельной эстетической оценки, не проявляются в бурных, порывистых движениях, как у героев Достоевского; напротив, они остаются тихими и неподвижными в минуты больших душевных потрясений...»¹ Не говоря уже о том, что здесь неправомерно смешивается мировоззрение писателя и приемы обрисовки героев, следует подчеркнуть, что самый способ определять особенности стиля художника через отдельные слова не может дать положительных результатов.

Отбор речевых средств, их внутренняя организация имеют своей целью выразить характерное, свежее, неожиданное в том кругу явлений, человеческих чувств, действий, которые изображает писатель. Характерное не терпит описательности, перечислительности, оно нуждается в метком, рельефном обозначении его свойств, в таком его воссоздании, которое приводит в действие воображение читателя. Слово в литературно-художественном произведении тем и отличается, что оно «вызывает бесчисленное множество мыслей, представлений, объяснений»². И вместе с тем принцип концентрированности, творческой экономии, распространяющейся на все составные начала художественного произведения, требует того, чтобы наибольший эстетический результат был достигнут с минимальной затратой энергии речевых средств. Многословие, даже если оно нарядное и эффектное, мешает восприятию как отдельных деталей, эпизодов, так и творческого создания в целом. М. Горький писал Вс. Иванову: «Вам надо себя сжать, укротить словоточивость... образ тем более ярок и ощутим, чем меньше затрачено на него слов»³.

Экономность и многозначность, рельефность и точность слова в художественном произведении тесно связаны между собою, хотя на первый взгляд эти черты и кажутся трудно соединимыми друг с другом. И в своей творческой работе и в критических высказываниях о произведениях своих товарищей крупные художники постоянно исходили из принципа максимальной выразительности слова, соединенной с его точностью, меткостью.

¹ Г. Курляндская. *Метод и стиль Тургенева-романиста*. Тула, 1967, с. 146.

² Л. Н. Толстой. *Полн. собр. соч.*, т. 8, с. 306.

³ М. Горький. *Собр. соч.* в 30-ти томах, т. 29, с. 406.

В заметках Пушкина об «Опытах в стихах и прозе» Батюшкова содержатся очень интересные в этом плане суждения. Стихи Батюшкова:

Да оживлю теперь я в памяти своей
Сию ужасную минуту,
Когда, болезнь вкушая люту
И видя сто смертей,
Боялся умереть не в родине моей! —

вызывают скептическое замечание Пушкина: «Неудачный оборот и дурные стихи».

По поводу строк:

Как ландыш под серпом убийственным жнеца
Склоняет голову и вянет —

Пушкин с иронией пишет:

«Не под серпом, а под *косою*: ландыш растет в лугах и рощах — не на пашнях засеянных».

Стихи:

Иль на чело его, в знак мирного венчанья,
Возложим мы венки из миртов и лилей —

сопровождаются словами Пушкина: «Увенчаем в знак венчания!!!»¹

В письмах к Фету Тургенев не раз высказывал критические суждения о некоторых стихотворениях поэта. В апреле 1866 года он писал Фету: «Из двух присланных стихотворений одно (напечатанное) к Тютчеву прекрасно... Другое («Графине С. А. Толстой». — М. Х.) — неудовлетворительно. «Почему? — спросите Вы. — Критик, отдай отчет в твоём чувстве!» Извольте — отдаю. Во-первых: оно напоминает тоном — и даже некоторыми подробностями — два стихотворения Пушкина и Тютчева, которые оба гораздо лучше его: «Я помню чудное мгновенье» и «Как ночью на небе звезды». Во-вторых, что такое: «Кинуть привет *наизусть*! О, как это некрасиво! Как можно «восторгать грусть»? «Всю чистоту твоей души», «Звезда и роза» — вялая проза. И, наконец: «На темном небе и в воде — уж лучше прямо «и в рукомойнике»².

¹ А. С. Пушкин. Полн. собр. соч., т. 12, с. 259, 260, 262.

² И. С. Тургенев. Собр. соч. в 12-ти томах, т. 12, с. 360.

Однако критерии точности и выразительности слова неодинаковы в различных типах литературных стилей. По-одному они проявляются в стилях, в которых преобладающее значение имеют средства романтического воплощения идей и образов, и по-другому в стилях реалистических течений. В этой связи необходимо особо отметить то, что изобразительность и выразительные начала речевых средств не находятся в прямой и неизменной зависимости одно от другого. Они не адекватны друг другу; их соотношение имеет подвижный, изменчивый характер.

Художественно-изобразительные возможности слова с особой широтой раскрываются в реалистической прозе. Несомненно, что изобразительность часто обладает свойствами глубокой эмоциональной выразительности. Но это никак не означает, что выразительные качества речевых средств художественного произведения обусловлены прежде всего их изобразительными особенностями. Если иметь в виду то бесчисленное множество мыслей, представлений, которое отражает слово в литературно-художественном произведении, то тут очень большую роль играют как раз его выразительные возможности.

И это особенно касается лирики, выражения чувств, переживаний, раздумий. Часто для воплощения своего замысла поэт просто не ощущает потребности в изобразительном его решении и почти не использует средства открытой изобразительности. Но и тогда, когда изобразительные начала входят в лирическое произведение, они порою трансформируются, теряя свою живописную конкретность, приобретая чисто выразительную функцию.

Вот, например, две строфы из стихотворения Блока «Перстень-страданье»:

Шел я по улице, горем убитый,
Юность моя, как печальная ночь,
Бледным лучом упала на плиты,
Гасла, плелась и шарахалась прочь.

Горькие думы — лохмотья печалей —
Нагло просили на чай, на ночлег,
И пропадали средь уличных далей,
За вереницей зловонных телег.

Замечательные по глубине и яркости передачи настроения — строфы эти как будто бы насыщены метафорической изобразительностью, но это — изобразительность лишь по некоторым своим внешним чертам, ибо «горькие думы — лохмотья печалей», просящие на чай, и сравнение юности одновременно с печальной ночью и бледным лучом не принадлежит собственно к изобразительной сфере. Сила этих сравнений, метафор в ином.

Думается, что в этом плане нет принципиального различия между приведенным выше отрывком и следующими строками из «Незнакомки»:

И странной близостью закованный,
Смотрю за темную вуаль,
И вижу берег очарованный
И очарованную даль.

И там и здесь главное — это сильное, впечатляющее воплощение человеческого переживания.

Выразительные свойства слова в поэтическом произведении в их соотношении с изобразительностью, может быть, особенно ясно демонстрирует использование оксюморона как художественного приема.

И под знойным снежным стоном
Расцвели черты твои.
Только тройка мчит со звоном,
В снежно-белом забыти.

*(«Вот явилась».
Из цикла «Фаина»)*

Поэт стремится передать душевное состояние лирического героя не только в форме прямой его характеристики, но и посредством соединения противоположных черт — отсюда «знойный» и «снежный» стон, слова этого же стихотворения — «нагло скромн дикий взгляд» и др.

Однако лирика, в том числе и лирика Блока, нередко опирается на яркие изобразительные детали, которые, собственно, и составляют основу лирического высказывания. Таковы, например, стихи Блока о России:

Опять, как в годы золотые,
Три стертых треплются шлеи,
И вязнут спицы расписные
В расхлябанные колеи...

Поэт воссоздал печальный облик нищей России для того, чтобы сказать и о своем глубоком чувстве любви к родине, и о своей вере в ее будущее — «не пропадешь, не сгинешь ты». Сходный принцип построения лирического произведения реализован и в некоторых других стихотворениях Блока, например, — «Грешить бесстыдно, беспробудно», «На поле Куликовом».

Соединение лирического чувства с конкретной образительностью выражается в различных формах. Оно, например, достаточно широко распространено в советской поэзии. С другой стороны, многие поэты, и не только поэты, а и прозаики, принадлежащие к современным нереалистическим течениям, рассматривают использование речевых средств в образительных целях, саму образительность как нечто рецитально устаревшее. Вопрос, уже неоднократно привлекавший к себе внимание в истории литературы, принимает сейчас новую форму. Все это, на наш взгляд, подчеркивает объемность и актуальность проблемы соотношения образительного и выразительного начал в языке художественной литературы.

В последние годы публикуется большое количество статей и книг, посвященных теме «слово и образ». В них нередко можно найти интересные мысли и наблюдения. Но один из подходов к теме, проявляющийся в ряде этих работ, обращает на себя особое внимание, вызывает желание оспорить его. Подход этот состоит в том, что художественное произведение механически расчленяется на отдельные образы, «словесное оформление» каждого из них рассматривается само по себе, вне зависимости от особенностей, свойств языка произведения в целом. При этом к любому образу «прикрепляется» не только определенная лексика, но и совокупность синтаксических форм, образований, существующих как бы отдельно, самостоятельно.

Несомненно, что каждый значительный характер, образ требует для своего воплощения специфических языковых средств; их выбор, целенаправленное использование и помогает передать то особенное, что составляет содержание данного художественного обобщения. Однако, как известно, писатель создает не се-

рию отдельных характеров, а целостное произведение, в котором вместе с общей идеей раскрывается и внутреннее единство его поэтического языка. И как бы ни были специфичны речевые средства, используемые для обрисовки тех или иных характеров, язык литературно-художественного произведения не распадается на отдельные части, он неделим.

В «Войне и мире» свыше шестисот персонажей. Но они — при всем индивидуальном их своеобразии, при всей остроте конфликтов между ними — возникают, развиваются, если можно так сказать, в общей языковой атмосфере эпического повествования. И всякая попытка произвести полный «раздел» речевых средств между действующими лицами романа, разумеется, может вызвать только улыбку. Необходимо постоянно учитывать взаимодействие «голоса» одного героя с «голосом» других действующих лиц, так же как и соотношение этих разных «голосов» с общим звучанием произведения.

С этой точки зрения неправомерным представляется не только обособление речевой характеристики образа от словесной ткани произведения в целом, но и попытки объяснить отдельные речевые конструкции, формы тем, что они выражают либо определенные конкретные идеи, либо некоторые существенные черты творческого метода. При художественном освоении действительности творческий метод и идеи проявляются прежде всего через образную систему произведения и только таким путем оказывают воздействие на весь его языковой строй. Не существует резко очерченных зон влияния для тех или иных художественных идей или творческих принципов. Поэтому *прямые* соответствия между локальными лексико-морфологическими особенностями, синтаксическими конструкциями и чертами метода, идеями, соответствия, которые стремятся установить некоторые исследователи, нельзя считать оправданными. То, что иногда признается простым производным отдельной идеи, реально оказывается обусловленным более общими свойствами повествования в целом.

Функция различных элементов стиля раскрывается в полной мере в их слитности, взаимодействии, в

единстве с идейно-образным содержанием произведения. К. Федин пишет по этому поводу: «Слагаемых стиля много. Трудность овладения ими заключается в том, что они лишены абсолютного существования. Ритм, мелодика, словарь, композиция не живут независимой жизнью, они связаны наподобие шахматных фигур: как нельзя двинуть пешкою без того, чтобы не изменилось положение всех других фигур на доске, так нельзя «поправить» в произведениях литературы только ритмику, только словарь, не повлияв при этом на другие слагаемые стиля. Зачеркивая слово, я меняю строй фразы, ее музыку, ее стопу, ее отношение к окружающей сфере»¹. И во взаимодействии слагаемых индивидуального стиля есть своя внутренняя закономерность, свои специфические соотношения, обусловленные как стилевой доминантой, так и характером отдельных его компонентов.

В качестве определяющего начала индивидуального стиля писателя, стиля художественного произведения некоторые ученые выдвигают образ автора. По мнению В. Виноградова, исследование своеобразия образа автора, его роли в литературе «является центральной проблемой стилистики и поэтики»². Образ этот — согласно теории, о которой сейчас идет речь, — находит свое воплощение в любом литературно-художественном произведении, и именно он обуславливает основные черты стиля. «В «образе автора», в его речевой структуре, — писал В. Виноградов, — объединяются все качества и особенности стиля художественного произведения: распределение света и тени при помощи выразительных речевых средств, переходы от одного стиля изложения к другому, переливы и сочетания словесных красок, характер оценок, выражаемых посредством подбора и смены слов и фраз, своеобразия синтаксического движения»³.

Важное значение, которое в этих суждениях приобретает образ автора, ставится, однако, под сомнение прежде всего туманностью самого этого понятия. Об-

¹ К о н с т. Ф е д и н. Писатель, искусство, время, с. 344.

² В. Виноградов. О языке художественной литературы. М., Гослитиздат, 1959, с. 154.

³ Там же, с. 155.

раз автора характеризуется то как действующее лицо повествования, предстающее в том или ином своем виде, то как творческая индивидуальность писателя, черты которой отражаются в стиле художественных произведений. Но если в первом случае можно говорить об образе, реально воплощенном, сопоставленном с другими творческими обобщениями литературно-художественного произведения, то во многих иных случаях такого конкретного образа в литературных произведениях просто-напросто не существует, он конструируется самим исследователем, создается им, а не писателем. Но какие, собственно, основания называть эти построения *образом* автора?

Неясность и противоречивость в трактовке образа автора обнаруживается как раз в связи с характеристикой той широкой, стилиобразующей роли, которая ему приписывается. В. Виноградов отмечал: «Образ автора, изъятый из мира повествования как действующее лицо, как форма его экспрессивно-смыслового освещения, все же не перестает мыслиться и присутствовать в художественном произведении, в его стиле. Художественная действительность по приемам своей организации узнается как форма творчества того или иного писателя. Принципы группировки, отбора «предметов», способы изображения лиц носят на себе знаки определенной авторской индивидуальности»¹. Здесь нельзя не сказать о том, что если образ автора изъят из повествования, то он уже не может в нем присутствовать. А если он только мыслится, то очевидно, что он в самом произведении не воплощен. Затем «знаки определенной творческой индивидуальности», которые носят на себе способы изображения, вовсе не тождественны образу автора, как конкретному явлению. Между этим образом и принципами группировки, отбора «предметов» существует глубокое принципиальное различие.

Но и тогда, когда образ автора достаточно ясно раскрыт в литературно-художественном произведении, значение его неодинаково. Одно дело, скажем, роль образа автора в «Евгении Онегине», «Что делать?»,

¹ В. Виноградов. О языке художественной литературы, с. 140.

«Жак-Фаталисте», повествовательных циклах Щедрина и другое, положим, в «Герое нашего времени», в «Жане-Кристофе», в «Войне и мире». Нельзя отрицать того, что в «Войне и мире» образ автора, объясняющего и комментирующего исторические события, выражен с достаточной отчетливостью, в частности в публицистических отступлениях. Но разве этот образ (или какой-либо другой) определяет принципы эпического повествования в романе, черты его психологизма, взаимодействия этих двух начал? Конечно же, нет. Образ автора в данном случае (как и во многих иных) не равнозначен творческой индивидуальности. В нем проявляется лишь одна, и притом вряд ли самая характерная, особенность личности *художника*. Тут нелишне подчеркнуть слово «художника». Нетрудно привести и другие сходные примеры, показывающие ограниченную роль образа автора.

Во многих произведениях образ этот как часть образной системы не только не выражен, но, в сущности, и не может быть воплощен в силу специфики самого жанра. Как ни относиться к рассматриваемой теории, очевидно, что искать образ автора, например в драме, было бы занятием не очень продуктивным, хотя бы уже потому, что структура драмы мало пригодна для непосредственного воплощения авторского «я». Это, конечно, не значит, что в драматических произведениях не отражается творческая индивидуальность писателя, но ее отражение и образ автора, как уже сказано, — явления, весьма существенно отличающиеся одно от другого.

Поиски образа автора в произведениях, которые создавались вне его воплощения, нередко напоминают процесс разгадывания мудреных картинок, когда требуется ответить на вопросы: где охотник, лисица, медведь, рыболов и т. д. И если при этом не всегда отыскивается сам «спрятавшийся» автор, то обнаруживаются признаки, позволяющие судить о его облике. Но мало отыскать эти «знаки» присутствия. Самое главное заключается в том, чтобы реально показать, как мысленно сконструированный исследователем образ автора становится важнейшим компонентом стиля, его основным формирующим началом. Однако сделать это довольно затруднительно, так как то и другое

находится в разных сферах, в разных измерениях. И потому при всей большой ценности наблюдений исследователя, относящихся к отдельным явлениям стиля, в единое целое они временами не соединяются. И причина тому — представления о структурообразующей роли образа автора.

7

«Будущее принадлежит только тем, кто владеет стилем», — писал Гюго. Иную точку зрения высказывал Горький. «Гениальные писатели почти все плохие стилисты, неважные архитекторы, — замечал он, — а человек у них всегда пластичен до физической ощутимости. Лишь немногие из них соединяли искусство слова с поражающей убедительностью пластики, например Флобер»¹. Известный скептицизм по отношению к стилю был свойствен Марселю Прусту. «Чем больше я работаю, — писал он, — тем больше убеждаюсь, что если настойчиво стремиться как можно полнее выразить правду, надо отказаться от заботы о стиле». Резко отличное от этого суждение принадлежит Флоберу: «...хорошо написанная вещь никогда не утомляет, стиль — это жизнь. Это кровь самой мысли».

Очевидно, что понимание сущности стиля в этих высказываниях разное. В то время как для М. Пруста стиль в значительной мере противостоит правде жизни, для Флобера он — сама жизнь. Известное обособление стиля от художественной пластики ощущается в суждении Горького, которое, однако, заметно отличается от других его высказываний по этому поводу. Откуда проистекают такого рода расхождения в оценке роли стиля? Думается, что в самом «бытии» стилей, их функционировании выявляются те их неоднозначные особенности, которые так или иначе сказываются в этой разности мнений.

Стиль выражает новаторское освоение мира, он служит своего рода катализатором читательских мыслей, эмоций, размышлений. И в то же время, переставая получать питательные соки творческих открытий,

¹ «Литературное наследство», т. 70. М., 1963, с. 482.

стиль нередко превращается в ту изысканную «словесность», которая, не неся трудовой нагрузки, выполняет, в сущности, декоративную роль. Словесные кружева порою скрывают незначительность, ординарность содержания, угасание подлинной страсти, отход от художественного освещения больших тем. Стиль — это реальная сила, но нередко он выступает и как искусная ее имитация; будучи свидетельством творческого роста, движения, стиль временами предстает и как инертное, косное начало.

Понимание этих полярных явлений в стилевых процессах очень важно как для критико-аналитического их рассмотрения, так и для художественной практики. Очевидно, что нельзя выработать индивидуальный стиль однажды и навсегда. Он складывается в живом взаимодействии с теми творческими проблемами, которые решает писатель, в тесной связи с развитием жизни и самого писателя. Достичь каких-либо приметных результатов, пользуясь отработанным паром, в искусстве невозможно. Стиль — это не сберегательная книжка, которая позволяет откладывать «средства платежа и обращения» впрок, для экстренных расходов, на черный день. Искусство требует непрерывности постижений. Из того, что стиль передает образное видение действительности, никак не следует, что он приходит сам собой, как побочный продукт художественного «производства». Так же как и все в искусстве, стиль нельзя отделить от творческого труда и таланта.

Среди некоторой части наших писателей бытуют представления о стиле как о чем-то подсобном, как об инструменте, которым в иных случаях пользоваться полезно, а в других не очень обязательно. Согласно этим представлениям, решающая роль в успехе литературного произведения принадлежит прежде всего событиям, реальным фактам жизни, которые в нем изображены. Если эти события и факты по-настоящему интересны, то творческие концепции, словесные ухищрения, собственно, и не нужны; они даже могут мешать непосредственному воздействию на читателей самих явлений и фактов действительности. Но еще Вольтер справедливо сказал: «Прекрасная мысль теряет свою цену, если она плохо выражена». В равной мере это относится и к творческому освещению событий

жизни, человеческих характеров. Нередко писатель, надеясь на «самосильные» характеры, которые он изображает, не тратит большой энергии для подлинно художественного их воплощения, для их выразительной, впечатляющей обрисовки. И результаты часто оказываются малоутешительными. При этом нельзя не вспомнить поговорку, вполне применимой и к рассматриваемым обстоятельствам: «Припасы — первый сорт, а блюдо хоть в рот не бери».

Так же как отсутствие оригинальных творческих идей приводит к каталогизации отдельных черт жизни, недостаточно уважительное отношение к стилю зачастую порождает аморфность построения литературных произведений, дряблость в развитии действия, бледность в обрисовке героев, многие огрехи в языке. И все это при самых благих намерениях автора и часто при несомненной его талантливости. Недооценка силы, значения стиля нередко сурово мстит за себя, приводя к осязатому снижению эстетического потенциала литературного произведения.

Относительно формирования стилевых явлений, творческой работы писателя над стилем высказываются различные точки зрения. Одна из них сводится к следующему: формирование стиля органически связано с творческим процессом в целом; сам же процесс создания художественного произведения протекает стихийно; таким же стихийным является и образование стиля; поэтому говорить о какой-то особой работе писателя над стилем, формой, в сущности, бессмысленно.

Сторонникам этой теории кажется, что простая ссылка на органичность художественного творчества уже все объясняет и делает ненужным какие-либо размышления об изобразительности, композиции, стиле и т. д. «Поэзия — органическое выражение духовного мира личности, — пишет Л. Аннинский. — И лишь тогда выражает поэзия смысл эпохи, когда смысл эпохи сконцентрирован в опыте личности. И лишь тогда находит поэзия те единственные слова, которые делают ее поэзией, когда эти слова возникают и горят в действительной духовной жизни... Поэзию не складуют в тигле, соединяя содержание и форму. Когда возникает настоящая поэзия, проблема содер-

жания и формы решается сама собой»¹. То, что поэзия не создается в тигле, это справедливо, но что при интенсивности духовной жизни художника проблема формы и содержания решается сама собой — это далеко от истины. «В горниле действительной духовной жизни» как раз и рождаются вечные и всегда новые вопросы о коммуникативных свойствах художественного произведения, его воздействия, с которыми неразрывно связаны поиски наилучших средств, способов выражения того, что волнует художника.

Оспаривая крайние выводы защитников теории стихийности, разумеется, не следует отрицать органический характер творческого процесса. Но его органичность выражается вовсе не в том, что он обособлен от мысли, раздумий, осознанных поисков. «Есть высшая смелость,— писал Пушкин,— смелость изобретения, создания, где план обширный объемлется творческой мыслью,— такова смелость Шекспира, Данте, Мильтона, Гёте в «Фаусте», Мольера в «Тартюфе»...»². Леонид Леонов в одной из своих статей отметил: «Истинное произведение искусства, произведение слова — в особенности, есть всегда изобретение по форме и открытие по содержанию»³. Но изобретение и предполагает концентрацию сознательных усилий на решении определенной проблемы, усилий, которые находятся в постоянном взаимодействии с творческой интуицией. Изобретать в искусстве не означает придумывать непременно что-либо экстравагантное, мудреное, это значит создавать то новое, что обладает значительным коэффициентом эстетического воздействия.

Открытия и изобретения всегда были неотъемлемой особенностью литературы и искусства. Но в иные времена они назывались либо творческим провидением, либо интуитивным восприятием сокровенного, в другие — постижением сущности человека и мира и т. д. В литературе нашего времени часто подчеркивается момент изобретения во всем том, что касается формы, стиля. Об этой стороне современной литературы неоднократно писали Маяковский, Брехт, Неруда

¹ «Литературная газета», 25 июня 1964 года.

² А. С. Пушкин. Полн. собр. соч., т. 11, с. 61.

³ Леонид Леонов. Литература и время. М., «Молодая гвардия», 1967, с. 282.

и другие крупные художники слова. Обнажение некоторых сторон «технологии», способов построения литературных произведений стало той характерной чертой, которая находит свое достаточно широкое выражение и творчестве различных современных писателей. Для некоторых поклонников устоявшихся литературных форм такой способ выражения кажется едва ли не кощунственным, во всяком случае антиэстетическим. Но так можно рассуждать, лишь отрицая развитие эстетических принципов самой литературы. Своеобразная демонстрация «секретов» словесного искусства, открытая увлеченность творческими изобретениями возникли, вероятно, не без влияния современной науки, столь энергично проникающей во многие тайны природы, дающей мощный стимул творческой мысли в различных областях культуры.

Все это представляется существенным как для понимания литературного процесса в целом, так и особенно для понимания стилизованных явлений. Когда речь идет о поисках лучших способов выражения, не следует думать прежде всего, что поиски эти начинаются лишь после того, как уже вполне созрели идеи и образы будущего художественного произведения. И в неокончательно сформировавшемся творческом замысле писателя чаще всего так или иначе присутствует мысль о путях его реализации. По мере того как проявляются характер конфликта, взаимоотношения действующих лиц, особенно настоятельной становится потребность у художника определить, отыскать специфические для данного замысла формы и средства его воплощения. Неверно было бы полагать, что это всегда происходит в процессе создания художественного произведения. Известно немало фактов, свидетельствующих о том, что писатели нередко в начале работы «пробуют» разные способы выражения своих идей и образов, прежде чем остановиться на одном из них — наиболее действенном. Но часто обдумывание, выяснение основных линий воплощения творческого замысла предшествуют процессу создания художественного произведения.

Драматург В. Розов замечает по этому поводу: «Лично я десять месяцев обдумываю и два-три месяца пишу. Скороспелое литературное произведение, не

прошедшее через какие-то необходимые стадии созревания — обдумывания, всегда вызывает подозрение, это всегда чувствуется по самой вещи»¹. По мнению драматурга, предварительная стадия работы над пьесой и самый процесс ее написания существенно различаются по роли и месту в них аналитического начала. «Прежде чем сесть за стол, обязательно и много нужно думать, размышлять, читать философские трактаты и прочее, но как только вы садитесь за стол, все выбрасывайте из головы. В процессе работы не нужно анализировать. Потом, на следующее утро, можно. На это у вас должно быть отдельное время. Но когда пишете, не останавливайтесь»².

Какими бы ни были индивидуальные пути творчества, перед талантливым художником всегда — в том или ином виде — возникают и не могут не возникать проблемы выражения, вопросы о форме и стиле, их действительности.

Исходя из того, что литература и искусство в своем историческом движении обусловлены развитием общественной жизни, что форма и стиль представляют собой не только субъективные категории, но и реальные явления духовной культуры, некоторые теоретики склонны рассматривать форму и стиль как некую заранее predetermined объективность, существующую независимо от сознания художника и проявляющуюся в его творчестве, в сущности, помимо его воли. Г. Лукач писал: «Эта объективная независимость художественной формы от сознания художника начинается уже с тематики. В каждой теме заложены определенные художественные возможности. Разумеется, художник «свободен» избрать одну из этих возможностей или сделать тему лишь термином. В этом случае должно, однако, возникнуть противоречие между содержанием темы и художественной обработкой, которое нельзя устранить никакими приемами, как бы ни были последние искусны»³.

Но объективный характер формы и стиля ни в какой мере не означает фатальной predeterminedности

¹ «Вопросы литературы», 1968, № 8, с. 90.

² Там же, с. 94.

³ G e o r g L u k a c s. Probleme des Realismus. Berlin, 1955, S. 51.

способов и форм выражения для любого из художников. Форма и стиль не существуют в виде неких заранее заготовленных полуфабрикатов. Каждый талантливый писатель сам изобретает, находит форму и стиль своих произведений. Для подлинных мастеров стиль всегда — не известный уже результат, а искомое. Объективным явлением стиль становится лишь после того, как он найден, открыт художником, и лишь вследствие того, что он возникает как явление субъективное, зависимое от его сознания. Исторический детерминизм нельзя понимать как неумолимый диктат внешнего, стороннего; он не только не противоречит творческой свободе, поискам, но предполагает их как необходимое условие социального, художественного развития. Поэтому признание объективности формы, стиля никак не исключает возможности разных творческих решений при разработке той или иной темы, индивидуального подхода к любому материалу действительности; поэтому-то и приобретают первостепенное значение изобретения в области формы, стиля.

В историко-литературных, критических работах стиль чаще всего рассматривается как явление сформировавшееся и устойчивое. Однако для выяснения внутренней динамики литературного процесса и одновременно с позиций освоения творческого опыта очень важным представляется изучение формирования индивидуальных стилей. Тут, может быть, особенно ясно вскрываются связи стиля с развитием творческой личности писателя, освоением новых жизненных явлений, с эстетическим сознанием эпохи. И внутреннее соотношение стиля с другими составными началами художественных произведений, равно как и взаимодействие слагаемых самого стиля, предстает тут в более резких очертаниях, уже в силу немалой противоречивости процесса возникновения и роста стилевых образований. По иному поводу поэт П. Антокольский спрашивал: «Как и в любой области человеческой деятельности,— писал он,— в искусстве важнее всего процесс, становление, борьба, поиск, неисчерпаемость потока, самостоятельно прокладывающего для себя

русло...»¹ Становление, поиск дают возможность глубже понять функцию эстетического явления.

Одновременно с тем они проливают свет и на результат. Поиски стиля — это не только открытие, отбор художественных средств, но и нахождение их соразмерного, продуктивного использования. Стиль помимо всего иного — это мера, максимально экономное и максимально эффективное действие различных средств воплощения идей и образов. Эта художественная мера противостоит разного рода «излишества», недостаточной требовательности, поспешности и другим «соблазнам». Как определенная художественная мера — стиль несет в себе свое, особое качество эстетического освоения жизни, оно отчетливо выступает в сравнении со стилевой безликостью, аморфностью, расплывчатостью, которые так широко представлены в реальном движении литературы.

8

Стиль художественного произведения, индивидуальный стиль писателя тесно соприкасается с функционированием жанровых образований, с развитием литературных направлений. Каковы же их внутренние соотношения, взаимодействия между собою? Жанры как существенное звено литературного процесса представляют собой раньше всего явление надиндивидуальное. Они живут, действуют, составляя как бы общее достояние. Это, однако, не исключает ни того индивидуального облика, который они приобретают в произведениях талантливых писателей, ни их трансформации, развития, происходящих благодаря усилиям крупных художников слова.

Жанровые структуры, рассматриваемые в их историческом «бытии», можно охарактеризовать как концентрированный творческий опыт многих мастеров, притом чаще всего многих эпох. Опыт этот касается принципов конструирования художественных произведений. Известно, что любой из такого рода общих прин-

¹ П. Антокольский. О простейших истинах. — «Литературная газета», 17 июня 1961 года.

ципов возникает под влиянием потребностей творческого осмысления действительности и продолжает свое существование вследствие того, что потребности эти не исчезают, а в новом своем качестве живут и развиваются.

Жанровые принципы в своем общем виде имеют в значительной мере алгебраический характер, они определяют лишь тип построения, основные контуры художественного произведения. Срастание конкретной образной системы и общей жанровой структуры, естественно, придает жанровым принципам специфические черты. Однако алгебраичность структурных связей при этом во многом еще сохраняется. Переключение их в сферу реальной динамики повествования, драматического действия, лирического высказывания, в сферу функциональной мобильности осуществляется средствами стиля.

Очевидно, что сплав конкретной образной системы и жанра, жанровой структуры и стиля появляется не в результате обособленного формирования каждого из этих образующих начал художественного произведения. В некоем зародышевом виде сплав этот возникает на начальных стадиях творческой работы писателя. Было бы, разумеется, неверным говорить о том, что стиль просто «вписывается» в рамки жанра или что жанр получает свою опору, «подкрепление» в стиле. Оба они формируются в органической связи с постепенным прояснением системы образов, приобретая вместе с ней свою определенность и законченность.

В жанре находят свое выражение те черты литературных явлений, которые имеют непосредственное отношение к структурно-познавательным их особенностям. В самом деле, когда мы называем те или иные жанры, например — ода, элегия, лирическая поэма, бытовая комедия, социально-психологический роман, семейный роман, роман-эпопея, высокая трагедия и т. д., для нас это не только указание на определенные виды построения литературных произведений, но и обозначение специфического подхода к явлениям жизни. Очевидно, что характер охвата процессов жизни и освещение в бытовой комедии и элегии, лирической поэме и романе-эпопее разный, равно как и во многих других жанрах.

Различные жанры в своем историческом движении вступают во взаимодействие с очень несхожими между собой стилевыми началами. В свою очередь, развитие индивидуальных стилей чаще всего предполагает использование разных жанров. Но и в этих случаях общее соотношение жанровых структур и стилевых образований остается принципиально тем же, каким оно выступает в отдельном художественном произведении.

Значительно более спорными представляются связи стиля и литературного направления. Сторонники той точки зрения, что стиль и личность художника — явления нераздельные, обычно подчеркивают неповторимость индивидуальных стилей. Они считают невозможным объединять эти индивидуальные стили, относить их к каким-либо более широким стилевым процессам. Совсем иные свойства, по их мнению, присущи творческому методу; он по самой своей сути имеет отношение к творчеству многих писателей; через творческий метод индивидуальные стили и соприкасаются между собой. Правда, утверждают защитники неповторимости индивидуальных стилей, в эстетствующих литературных школах и школках, когда стиль отрывается от жизни и приобретает свое самоценное значение, индивидуальные стили существенно сближаются друг с другом, но сближение это как раз и характеризует деградацию искусства слова, искусства стиля. Иногда крупный художник оказывает сильное влияние на творчество других писателей, проявляющееся и в стиле их произведений. В этом случае можно говорить об известных стилевых тенденциях. Но и здесь не возникает какой-либо стилевой общности, так как стиль крупного художника слова не перестает быть неповторимым индивидуальным явлением.

Однако неповторимым в своей целостности, в единстве своих динамических начал предстает не только стиль художника, но и все его творчество. И это вместе с тем вовсе не означает, что между писателями не существует глубоких внутренних связей. Они раскрываются в разных формах, в том числе в виде литературных направлений, течений, которые складывались и развивались в различные эпохи и широко представлены в наше время. Имеются ли серьезные основания для того, чтобы выключить индивидуальные сти-

ли из сферы более широких соотношений? Является ли справедливым приписывание им качеств абсолютной неповторимости? Думается, что реальных оснований для этого не существует.

Здесь, конечно, нельзя не учитывать того обстоятельства, что у важнейших слагаемых, характеризующих творчество того или иного художника, общелитературные связи и взаимодействия неодинаковы. Но различие это сказывается не в такой мере, что одни из них полностью лишены индивидуальных черт (например, метод), другие же совершенно обособлены от того, что происходит за пределами творческих исканий данного писателя (например, его стиль). Сближение индивидуальных стилей, родственные стилевые особенности не представляют собой чего-либо уникального или свидетельствующего об упадке литературы; это процессы, имеющие широкое распространение в мировом искусстве.

Пушкинская плеяда поэтов, разумеется, не была «эстетствующей школкой», но в произведениях разных поэтов — самого Пушкина, Вяземского, Баратынского, Дельвига, Языкова, Д. Давыдова — проявились сходные стилевые черты, что, однако, совсем не умаляет оригинальности их индивидуальных стилей. При определенной стилевой общности своеобразие сохраняет не только стиль Пушкина, оно присуще и стилям его соратников. Родственные стилевые особенности наблюдаются и в творчестве писателей-народников 70—80-х годов — прозе Златовратского, Каронина, Засодимского, Наумова. Индивидуальный облик стиля каждого из этих писателей не устраняет общих черт, свойственных их стилям.

И так как стилевая общность — не статическая данность, а развивающийся процесс, то с полным правом можно говорить о стилевых потоках, которые наблюдаются в литературах разных стран в различные исторические периоды времени. Кстати, сам термин «стилевые потоки», несмотря на его метафоричность, и может быть, как раз благодаря ей, постепенно завоевывает себе признание. Созданный по аналогии с термином «литературное течение», он дает возможность не смешивать эти близкие, но не тождественные явления.

Некоторые исследователи, как уже отмечалось, считают, что главное в стиле общее, а не индивидуальное; стиль писателя представляет собой лишь индивидуальное выражение стиля направления. «Основной формой стилевого единства,— пишет А. Соколов,— является художественное направление — основная категория художественного процесса. Стиль направления — это общность тех стиливых особенностей, которые сближают между собой творчество художников данного направления... отдельный стиль не может существовать без общего, без стиля направления. Стиль всегда восходит к общему»¹.

Но так как литературное направление часто складывается в течение длительного времени, то выходит, что до его образования как определенной эстетической общности стили отдельных писателей не возникают, они вроде как бы не существуют. Но обратимся, например, к стилю Горького. Разве он не сложился уже в произведениях писателя дореволюционного периода? Если же признать справедливой ту точку зрения, что без литературного направления нет индивидуального стиля, то придется признать, что стиль Горького появился лишь во второй половине 20-х — в начале 30-х годов, когда социалистический реализм становится литературным направлением.

Подчеркивая решающую роль «общего», защитники стиля направления вольно или невольно умаляют значение индивидуального стиля, его роль в литературном процессе. «Стиль художника и стиль направления,— пишет А. Соколов,— это, строго говоря, не разные стили, а разные формы, разные разрезы «единого» стиля. Индивидуальный стиль — это *индивидуальный вариант* общего стиля»². Близкие к этим положениям мысли развивает и А. Чичерин. «Является ли стиль чем-то строго индивидуальным? — пишет он. — Нет. Существовал стиль: немецких романтиков, французских романтиков. Новалис, Гофман, Эйхендорф создавали оригинальные вариации того же стиля. В творчестве великого реалиста Мопассана — самобытная вариация флюберовского стиля. У Людмила Сто-

¹ А. Соколов. Теория стиля. М., «Искусство», 1968, с. 175.

² Там же, с. 158—159. (Курсив мой. — М. Х.)

янова есть произведения, в которых он следует стилю Л. Н. Толстого»¹.

С тем, что стиль — явление не только индивидуальное, нельзя не согласиться, но вряд ли можно доказать, что стиль Мопассана — вариация, хотя бы и самобытная, флюберовского стиля. Рассматривать индивидуальные стили писателей как *варианты*, — не забудем — оригинальные, — некоего общего стиля немецких или французских романтиков — значит прежде всего создавать необоснованные схемы, а затем игнорировать эстетическую ценность стиля талантливого художника. Одно дело — сходные черты в стилях разных писателей и совсем другое — повторение на свой лад уже чего-то известного. Развитие литературных стилей представляло бы собой довольно унылую картину, если бы в значительной своей части оно сводилось к созданию вариаций. Сосредоточивая свое внимание на стиле направления, как основной категории литературного процесса, защитники его не хотят замечать никаких иных стилевых образований, и прежде всего стилевых потоков, реально существующих внутри различных литературных направлений.

Однако дело заключается не только в этом. Сама категория стиля литературного направления остается во многом неясной как в теоретическом, так и в конкретно-историческом плане. Вероятно, есть основания говорить о стиле классицизма, сентиментализма, но вряд ли можно — даже в порядке самого широкого интегрирования — установить единый стиль романтизма и критического реализма. Ведь при таком интегрировании необходимо учитывать не только многочисленные индивидуальные стили, но и своеобразные черты, которые приобретают эти литературные направления в разных странах. Стоит, например, вспомнить, какое разнообразие видов романтизма было лишь в странах Европы, чтобы понять препятствия, стоящие на пути конструирования единого стиля романтизма. В равной, а вероятно, даже в большей степени это относится и к реализму.

¹ А. Чичерин. Идеи и стиль. М., «Советский писатель», 1968, с. 7.

Но почему же обоснованным, судя по всему, представляется мнение о едином стиле классицизма и сентиментализма и не имеют под собой почвы суждения о таком же стиле романтической и реалистической литературы? Тут — скажут оппоненты — нет логики. Однако кроме правил формальной логики существует история, которая далеко не всегда заботится об их строгом соблюдении. Исторические факты свидетельствуют о том, что на рубеже XVIII — XIX веков происходят интенсивные процессы формирования и развития наций и национальных литератур. Наряду со все усиливающимися международными связями, вызванными бурным ростом капитализма, возрастают и связи внутринациональные, кристаллизуется национальное самосознание. Складывается литература, обладающая чертами, существенно отличающими ее от литературы эпохи феодализма.

Одновременно с тем в этот период большее значение, чем раньше, приобретает индивидуальное начало в литературе; роль творческой индивидуальности как движущего начала литературного процесса существенно возрастает. Все это приводит к тому, что определенное стилевое единство, свойственное таким направлениям, как классицизм, затем сентиментализм, нарушается, исчезает. Это касается и внутреннего единства различных искусств. Не случайно то обстоятельство, что стилей, аналогичных барокко, классицизму, в XIX и XX веках не наблюдается.

В книге «Проблемы реализма» В. Днепрова справедливо отмечал, что «никто не может указать на какие-либо общие формально-стилевые признаки литературы критического реализма»¹. Возражая В. Днепрову, А. Соколов заявляет: «Что значит — никто не может? Этого *нельзя* сделать или пока не *удается*?.. Настойчивые попытки синтетически рассмотреть русский литературный процесс XIX века, проследить этапы и разновидности русского реализма, предпринятые за последние годы в ряде литературоведческих трудов, приведут, надо надеяться, к решению одной из важнейших задач советского литературоведения: определению общих стиливых закономерностей русского критического

¹ В. Д н е п р о в. Проблемы реализма, с. 265.

реализма и в его многочисленных творческих течениях, и в еще более многочисленных индивидуальных стилях»¹. Обратим внимание на слова «надо надеяться». Они ведь заключают в себе возможность не только положительного, но и отрицательного решения вопроса.

Внутренняя стилевая дифференциация присуща любому литературному направлению. Но особенно значительна она, пожалуй, в реалистической литературе. Помимо всего иного, о чем уже шла речь, она связана с целеустремленной объемностью, широтой охвата действительности, которые осуществляются этой литературой. И так как стиль всегда соотносится с объектом творчества, то естественно, что реализму свойственна сложнейшая стилевая многоликость. Признание ее общего знаменателя важнейшим звеном литературного процесса, думается, означает не в малой степени перечеркивание самой сути этой многоликости.

Главенствующие начала таких литературных направлений, как романтизм, реализм, нужно искать не в едином стиле, а в общих творческих принципах, в поэтике, которые рельефно выражают родственные черты, сходные тенденции в творчестве разных писателей, писателей различных стран. До сих пор уделялось мало внимания принципам поэтики как специфическим признакам того или иного литературного направления. А для выяснения своеобразия направлений, течений в литературе это очень существенно. Поэтика и стиль — явления тесно соприкасающиеся, однако принципы поэтики имеют более общий характер, чем особенности стиля.

Во всяком случае, единый стиль романтизма и реализма остается лишь гипотезой. И до тех пор пока эта гипотеза не будет обоснована реальными исследованиями, нет основания рассматривать единый стиль направления в качестве одной из основных категорий литературного процесса. Но и без того стиль остается очень важным литературным явлением.

¹ А. Соколов. Теория стиля, с. 161.

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

ОКтябрьская революция и творческие принципы социалистической литературы

1

Идеи социализма получили свое отражение в литературе задолго до Великой Октябрьской революции. Их общий характер, социальные истоки, равно как и формы воздействия на художественное творчество, были не только разнообразными, но часто и разнородными. Если говорить о литературе XIX века, то социалистические идеи нашли то или иное выражение в произведениях Гейне и Г. Веерта, Гюго и Потье, Герцена и Чернышевского, Щедрина и Л. Толстого. Несколько позже идеи эти привлекали пристальное внимание Р. Роллана, А. Франса, У. Морриса, В. Шоу и многих других писателей.

В конце века, у истоков своей творческой деятельности (1895 год), Ромен Роллан убежденно высказывал мысль об историческом предназначении социализма. «Если еще и есть, — писал он в дневнике, — надежда избежать гибели, которая угрожает нынешней Европе, ее обществу и ее искусству, то надежда эта в социализме»¹. Сходные мысли возникали и у других художников слова.

Все возрастающее проникновение социалистических идей в мировую литературу, однако, не создавало еще — на определенном этапе исторического развития общества — тех качественных особенностей, ко-

¹ Ромен Роллан. Воспоминания. М., «Художественная литература», 1966, с. 449.

торые характеризуют складывавшуюся социалистическую литературу. В XIX веке жили и творили писатели, вдохновлявшиеся идеями социализма, но не существовало социалистической литературы как общественно-эстетического явления. И дело здесь не только в разнородности самих социалистических идей, что также весьма существенно, но и в том, что они тесно не соприкасались с процессами жизни, находившимися в центре внимания этих писателей. Для крупных художников слова XIX века и в известной мере начала XX века, тяготевших к социализму, он был преимущественно общественным и этическим идеалом, скорее надеждой на будущее, чем созидательным явлением современности.

Социалистические идеи достаточно ясно проявились в том горячем обличении социальной несправедливости, коренных устоев жизни собственнического общества, которое отличает произведения ряда писателей XIX века. Но их изображение развивавшейся исторической действительности не включало еще в себя — да и не могло включать — раскрытия начал, ведущих к социалистическому будущему. Трезвый анализ современной жизни и позитивный идеал были резко обособлены друг от друга, устремленность в будущее представляла в виде прекрасной мечты, утопии.

В этом плане очень интересны мысли Салтыкова-Щедрина, высказанные им в письме к Е. И. Утину. «Читая роман Чернышевского «Что делать?», — писал он, — я пришел к заключению, что ошибка его заключалась в том, что он чересчур задался практическими идеалами. Кто знает, будет ли оно так!.. Ведь и Фурье был великий мыслитель, а вся прикладная часть его теории оказывается более или менее несостоятельной, и остаются только неумирающие общие положения. Это дало мне повод задаться более скромною миссией, а именно спасти идеал свободного исследования как неотъемлемого права всякого человека и обратиться к тем современным «основам», во имя которых эта свобода исследования попирается. По мере сил моих и в размерах цензурного произвола, это сделано мною в «Благонамеренных речах». Я обратился к семье,

к собственности, к государству и дал понять, что в личности ничего этого уже нет»¹.

Разделяя социалистические идеи в том их виде, как они были выражены основоположниками утопического социализма, Салтыков-Щедрин ясно видел не только разобщенность идеала и действительности, но и иллюзорность некоторых представлений о будущем. И потому писатель полагал, что реалистическая литература в то время, в какое он жил, не может придавать первостепенного значения раскрытию «практического идеала». Свою основную задачу Щедрин видел в том, чтобы глубоко исследовать современную жизнь, ее реальное содержание и подвергнуть критике ее главенствующие начала. И тут «неумирающие общие положения», утверждаемые социалистами, выполняли свою действительную роль.

Социалистическая литература складывается в тесной связи с развитием массового рабочего революционного движения, находящего себе поддержку в демократических слоях общества. Она формируется тогда, когда рабочее движение сливается с научным социализмом, когда разворачивается борьба не только за реализацию общедемократических требований, но и за социалистическое преобразование общества. Важным этапом в этой борьбе явилась русская революция 1905 года, в которой участвовали широкие слои народа, революция, имевшая большой международный резонанс.

В то время когда социалистические идеи становятся реальным руководством к действию, объединяют вокруг себя передовые революционные силы общества, создаются не только предпосылки для развития социалистической литературы, но и формируется ее творческий метод. Совершенно не случайно то, что революционный накал событий 1905 года сыграл значительную роль в художественном самоопределении Горького как основоположника социалистического реализма. Вспомним в этой связи его «Мать» и «Врагов» как явления, обозначившие собой новые начала в литературе. Важно подчеркнуть, что к этому же времени от-

¹ Н. Щедрин (М. Е. Салтыков). Полн. собр. соч. в 20-ти томах, т. 19, с. 185.

носится и теоретическое обоснование принципов социалистической литературы, данное в статье В. И. Ленина «Партийная организация и партийная литература».

Хорошо известно, что пролетарское освободительное движение в России было прочными нитями связано с рабочим движением Западной Европы, его теоретической мыслью. В силу ряда исторических обстоятельств Россия стала центром противоречий эпохи империализма. И потому развитие социальной борьбы в нашей стране ставило в сконцентрированном виде те проблемы, которые имели важнейшее жизненное значение для различных стран мира. И это довольно отчетливо проявилось уже в период революции 1905 года.

Русская литература конца XIX и начала XX века вобрала в себя глубочайшие противоречия, все более рельефно раскрывавшиеся в социальной жизни России. Все яснее выявлялись противоборствующие течения, полярные явления. Горький как зачинатель социалистической литературы аккумулировал в своем творчестве те стремления соединить искусство и социализм, которые давно проявились в мировой литературе. Живым источником, питавшим его художественные искания и открытия, была изменившаяся действительность, то новое, что было привнесено в общественную жизнь эпохи практикой революционного социалистического движения.

Социалистическое преобразование общества в творчестве Горького предстает не просто как нечто возможное и желаемое, а как закономерный процесс, подготавливаемый всем ходом жизни, самоотверженной борьбой трудового народа. Тем самым не только открываются связи между действительностью и «практическим идеалом», но и иной характер приобретает художественное обобщение жизни. Изображая самые различные явления социальной действительности, подвергая их тонкому художественному анализу, Горький подчеркивает то, что ведет к переустройству жизни, несет зародыш будущего.

Горький видит мир в его непрестанном и противоречивом движении, он улавливает в пестрых изменениях зрющие начала его обновления. Писателя привлекало к себе активное творчество жизни, которое, по

его мнению, составляло истинное призвание человека. Одним из выражений нового подхода к действительности явилось создание Горьким в дооктябрьский период образов людей, которые не только не приемлют несправедливый порядок вещей, но и ощущают в себе силы изменить его, преобразовать жизнь на разумной, справедливой основе.

Герой «Мещан» Нил заявляет: «...я знаю, что жизнь — дело серьезное, но неустроенное, что она требует для своего устройства все силы и способности мои. Я знаю и то, что я не богатырь, а просто честный, здоровый человек, и я все-таки говорю: ничего! Наша возьмет!» Твердая и страстная уверенность в необходимости переустройства мира звучит и в словах Павла Власова, обращенных к судьям, к «хозяевам жизни», в словах, которые отражают коллективный революционный опыт: «Все, что делаете вы,— преступно, ибо направлено к порабощению людей, наша работа освобождает мир от призраков и чудовищ, рожденных вашей ложью, злобой, жадностью, чудовищ, запугавших народ. Вы оторвали человека от жизни и разрушили его, социализм соединяет разрушенный вами мир во единое великое целое...»

Формирующаяся в России и в других странах социалистическая литература воспринимала глубокие творческие импульсы, идущие от усиливающегося социалистического движения, и ее становление не было спокойным и безмятежным. Оно происходило в пору широкого литературного брожения, в сложных условиях идейно-литературной борьбы. Несомненно, что творческие коллизии, которые выявились в этот период, сохраняют свое определенное значение и до нашего времени, отражая более широкие социальные процессы.

Вступление капиталистического общества в стадию империализма — одно из важнейших явлений конца XIX века. Оно принесло с собой бурный поток войн, которые лихорадочно вели крупные капиталистические державы, предприняв раздел и передел мира, захват многочисленных колоний. Вместе с обострени-

ем межнациональных отношений происходит усиление классовой борьбы. Историческая роль пролетариата, демократических слоев общества вырисовывается все более отчетливо и зримо.

Новый этап общественного развития характеризуется в то же самое время и большей, чем ранее, противоречивостью и запутанностью социальной жизни, значительно большей завуалированностью многих реальных сил, оказывающих воздействие на ее течение. Тайна, которой окружено «дело», внутренний механизм общества, становится труднопроницаемой.

Отчуждение человека, которое Маркс считал одной из особенностей капиталистического общества, особенно рельефно проявляется в новейший период его существования. Мир разнузданного и в то же время лицемерного капиталистического хищничества становится все более враждебным человеку, подлинным ценностям его бытия. Стихийно-хаотическое движение жизни, насыщенное разного рода потрясениями и катастрофами, нередко порождает не только настроения растерянности и отчаяния, но и отказ от рационального постижения действительности.

Наряду с явлениями глубокого идейного кризиса, распада, наряду с апологетикой колониализма, культом бесстрашного «цивилизатора» — в противоречии и столкновении с ними — развиваются творческие поиски новых способов и средств изображения человека и мира, которые не совпадали с принципами формировавшейся социалистической литературы. Все это необходимо учитывать при оценке литературных направлений, возникших в конце прошлого и первые десятилетия XX века; в соприкосновении и борьбе с ними происходят становление социалистической литературы, ее рост.

Одно из наиболее влиятельных направлений этого времени — символизм, сложившийся как международное литературное явление. При всей определенности и единственности творческих манифестов его основоположников и сторонников он не был чем-то целостным и единым. В символизме существовали свои, нередко приживавшиеся между собою течения. К нему примыкали писатели, не всегда отличавшиеся «правотностью» своих взглядов.

Известно, например, что среди французских символистов были писатели, которые разделяли социалистические идеи. Нередко талантливые художники слова прорывались сквозь туман иррациональных представлений, субъективистских «взидений» и создавали художественные произведения большой эстетической ценности. Процесс этот наблюдается в творчестве Верлена, Рембо и ряда других писателей-символистов различных стран. Существенно отличается от «истинного» символизма, например, творчество Верхарна, примыкавшего к символистскому движению. Путь А. Блока и В. Брюсова, их роль в литературе символизма и преодоление ими его принципов достаточно хорошо известны, чтобы об этом особо следовало говорить.

Однако эти обстоятельства и факты вовсе не означают, что символизм, как и другие сопутствовавшие или пришедшие ему на смену нереалистические течения, не противостоял прогрессивным, демократическим началам и принципам современной литературы. Здесь целесообразно отметить некоторые очень важные идеи и тенденции, выразившиеся в теории и литературной практике символизма, особенно русского. Интуитивизм, иррационализм — в противовес позитивному художественному познанию — утверждался всеми, кто стремился теоретически обосновать символизм. В тесной связи с этим выдвигалась и горячо защищалась идея о необходимости решительного освобождения литературы от социальных начал.

Один из теоретиков русского символизма — Эллис — с удовлетворением заявлял (в 1907 году) о том, что «наконец завершился процесс дифференциации искусства от общественности»¹. Еще более отчетливо, с полемическим задором идею эту высказал Андрей Белый. В статье «Символизм и современное искусство» он писал: «...символизм провел резкую грань между политическим убеждением художника и его творчеством для того, чтобы искусство не туманило нам область экономической борьбы, а эта последняя не убивала бы в художнике художника. Когда дразнят нас многосмысленным лозунгом соединения с народом в художественном творчестве, нам все кажется, что оди-

¹ «Весы», 1907, № 10, с. 56.

наково хотят нас делать утопистами и в области политики и в области эстетической теории»¹.

«Область экономической борьбы», вне сомнения, полемический псевдоним; речь идет о связи литературы с общественной, народной жизнью, о гражданственности искусства. И тут А. Белый не оставлял никаких сомнений относительно своей позиции, которая находила постоянную поддержку в кругах символистов.

Конечно, символисты далеко не всегда удерживались в рамках этого своего *credo*. Нередко наблюдались и отступления от него. Так, в период общественного подъема — в 1905 году — некоторые русские символисты создали интересные, гражданские по своей тематике художественные произведения. Творческая программа не помешала ряду символистов позже — во время Октябрьской социалистической революции и в последующие годы — активно реагировать на общественные события и публиковать социально-насыщенные, направленные против революции и народа произведения. Однако преобладающей тенденцией в пору возникновения и расцвета символизма явилось не только отрицание социальности литературы, но и настойчивое распространение идеи, что гражданственность губельна для искусства. Это не означало вместе с тем отказа от утверждения своего миропонимания, своих взглядов на жизнь.

Существенной чертой символистской поэзии был культ индивидуализма в его различных ответвлениях. «Я» — самоценное, удивительное, неисчерпаемое — характеризовалось как то, что стоит превыше всего. «Люблю я себя, как бога», — писала З. Гиппиус. Признание «я» единственной подлинной ценностью мира, сосредоточенность на своей внутренней жизни, отрешение от всего повседневного — эти мотивы были широко распространены в поэзии символизма.

Ищу мою отраду
В себе, себя любя,
И эту серенаду
Слагаю для себя, —

¹ Андрей Белый. Луг зеленый. Книга статей. М., 1909, с. 48.

писал другой поэт, неосторожно отрицая необходимость публикации его произведений. Обособление личности от мира развивалось рядом с той гипертрофией «я», при которой оно становилось центром вселенной, заслоняя собой все существующее в ней. «Благословенно все и во всем, — заявлял Ф.Сологуб, — ибо все и во всем — я и только я». Ему же принадлежит и та известная поэтическая формула, которая хорошо оттеняет «космические» настроения ее автора: «Я — бог таинственного мира, весь мир — в одних моих мечтах».

Вместе с воспеванием радостей замкнутого в себе существования в символистской поэзии ясно и резко звучали мотивы скорбного одиночества человека, фатальной разобщенности людей:

Бесменно одинокая
Душа грустит всегда.
Душа душе далекая,
Как для звезды — звезда.

Автор этих строк Бальмонт нередко выражал настроения одиночества и в более напряженной поэтической интонации:

Помогите! Помогите! Я один в ночной тиши.
Целый мир ношу я в сердце, но со мною ни души.

О фатальной разобщенности людей писал и Д. Мережковский при всем его увлечении идеями религиозного единения:

Чужое сердце — мир чужой,
И нет к нему пути.
В него и любящей душой
Не можем мы войти...
В своей тюрьме — в себе самом —
Ты, бедный человек,
В любви и в дружбе и во всем
Один, один навек!

И как дальнейшее развитие мотивов одиночества возникает тема роковой предопределенности судьбы человека, тема, которая получила свое отражение в произведениях многих символистов.

Мы — плененные звери,
Голосим, как умеем.
Глухо заперты двери,
Мы открыть их не смеем, —

провозглашал Ф. Сологуб. «Я» здесь сменяется «мы», но это как раз и должно подчеркнуть всеобщее воздействие рока, бессилие людей перед ним.

Временами в поэзии символистов появляются мотивы преобразования мира, но и самый мир, и его преобразование предстают как явления чисто субъективные, как выражение воли все того же «я»:

И что мне помешает
Воздвигнуть все миры,
Которых пожелает
Закон моей игры.

Символисты писали о многом; внимание их, в частности, неизменно привлекала к себе история. В событиях и людях прошлого они чаще всего искали подтверждения своих излюбленных идей о мистических тайнах человеческого бытия.

Но о чем бы ни писали правоверные символисты, они рассматривали литературу и искусство как сферу, не только доступную особо посвященным, но и предназначенную лишь для избранных. Положение это отчетливо было сформулировано и развито видными теоретиками символизма.

Эллис, на которого мы уже ссылались, в своей книге «Русские символисты» писал: «Искусство по существу дело немногих и для немногих. Отсюда вытекает великое достоинство отрешенности художника и его абсолютная бесполезность в утилитарном смысле»¹. Черты и качества подлинного искусства свое наиболее полное выражение, по мнению Эллиса, получили в символизме. Сущность символизма, заявлял он, «свободная творческая работа высшего познания, его форма неизбежно и всегда *аристократична и индивидуалистична...* Этот *аристократический индивидуализм* является самым ярким заветом всех без исключения основателей и первых поборников символизма, нашего самого крайнего и самого прекрасного выразителя в лице Фридриха Ницше. Аристократический индивидуализм — первая и последняя заповедь символизма, самый живой из его лозунгов, самое новое слово из всех сказанных им новых слов»². Трудно яснее

¹ Эллис. Русские символисты. М., 1910, с. 29.

² Там же, с. 30. (Курсив мой. — М. Х.)

охарактеризовать один из основных творческих принципов «истинного» символизма.

Некоторые из символистов, в их числе А. Белый, Вяч. Иванов, стремясь придать символизму религиозный характер, выдвигали идеи соборности, проповедничества. Но ни то, ни другое — с их точки зрения — не изменяло «избраннической» сущности символистского искусства. В статье «Венок или венец» А. Белый утверждал, что демократизация знаний, активное воздействие демократических слоев общества на искусство ведут к его вульгаризации, и тут же, в противовес этому процессу, он указывал на «аристократические глубины вечного символизма»¹. С точки зрения А. Белого, «символизм Гёте, Данте, Шекспира аристократичен не только в переносном смысле, но и буквальном, как была аристократична подлинная наука, подлинная философия»².

Особый, «жреческий» характер и смысл символистского искусства подчеркивал и Вяч. Иванов. Он писал: «Символизм в новой поэзии кажется первым и смутным воспоминанием о языке жрецов и волхвов, усвоивших некогда словам всенародного языка особенное, таинственное значение, им одним открытое, в силу ведомых им одним соответствий между миром сокровенного и пределами общедоступного опыта»³.

Идеи элитарности искусства характерны не только для русских символистов и не только для символизма как литературного направления. Бельгийский поэт Роденбах, тяготевший к символизму, заявлял: «Искусство создано не для народа... Чтобы оно было понятно народу, надо его снизить до уровня народа». Еще раньше аналогичные идеи развивал Ницше. Недаром символисты так восторженно отзывались о нем, его философских взглядах, считая его своим прямым предшественником. Позднее мысли о неразрывной связи подлинного искусства с миром «избранных» высказывал испанский философ Ортега-и-Гассет, так же как и целый ряд других теоретиков культуры и искусства. «Близится время,— писал Ортега-и-Гассет,— когда об-

¹ «Аполлон», 1910, № 11, с. 2.

² Там же.

³ Вяч. Иванов. Борозды и межи. Опыт эстетические и критические. М., 1916, с. 127.

щество — от политики до искусства — организуется в два ряда, в два класса: избранных и обычных». При этом подчеркивалось, что «новое искусство явно адресуется не к каждому... а к особо одаренному меньшинству»¹.

Идеи автономности литературы от общественной жизни, идеи элитарного искусства в их различных видах решительно поддерживаются и современными буржуазными теоретиками. Истинное искусство для немногих так или иначе противопоставляется ими той «массовой культуре», которая в качестве ходкого рыночного товара создается разного рода предприятиями печати, кино и т. д. Но ведь в своей значительной и наиболее активной части «массовая культура» создается — и об этом буржуазные теоретики умалчивают — в целях духовного развращения и порабощения простых людей, в целях удовлетворения пошлых, низменных вкусов и потребностей, которые, однако, энергично поощряются и культивируются господствующими верхами капиталистического общества.

Социалистической литературе глубоко чужды как идеи искусства для избранных, так и принципы коммерческой «массовой культуры». В статье «Партийная организация и партийная литература» В. И. Ленин писал: «...мы не хотим идти и не пойдем в плен буржуазно-торгашеских литературных отношений»². Одновременно с тем он подчеркивал, что новая свободная литература будет служить «не скучающим и страдающим от ожирения «верхним десяти тысячам», а миллионам и десяткам миллионов трудящихся, которые составляют цвет страны, ее силу, ее будущность»³.

Осуществление высоких общественных целей искусства или отказ от его социального содержания, связи художественного творчества с народом, его жизнью или искусство для избранных, иррациональное «прозрение» или художественное исследование действительности — вот тот водораздел, который ясно определился в пору формирования социалистической литературы между нею и символизмом, декадентами,

¹ Ortega y Gasset. The Dehumanization of Art and other Writings on Art and Culture. New York, 1956, p. 7, 6.

² В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 12, с. 102.

³ Там же, с. 104.

различными антиреалистическими литературными течениями XX века. Но и стремительное развитие социалистической литературы, и широкое раскрытие ее творческих принципов нераздельно связаны с Великой Октябрьской социалистической революцией.

3

Революционный переворот, происшедший в России в октябре 1917 года, те коренные изменения, которые он внес в общественные отношения, привлекли на сторону социализма новые слои трудящихся не только в нашей стране, но и во многих других странах. Октябрьская революция открыла перед народами мира реальные перспективы претворения в жизнь идей научного социализма. Революционные преобразования в России оказали огромное влияние на интеллигенцию, в том числе и художественную, сделали сторонниками социализма в различных странах многих из ее видных представителей. Все это означало формирование и рост социалистической культуры и литературы как крупнейшего международного явления. Революционная волна, захватившая многие страны мира, придала новый характер литературному процессу. Начался новый период в истории мировой литературы.

Естественно, что наиболее благоприятные условия для успешного развития социалистической литературы возникли первоначально в нашей стране. В свое время шли дискуссии о соотношении литературы пролетарской и социалистической. Однако споры эти в немалой степени были схоластическими, ибо противопоставление пролетарской литературы социалистической, сказавшееся в дискуссиях 20-х годов, в самой основе своей несостоятельно. Пролетарская литература не могла не быть социалистической, хотя, конечно, не всякое произведение, в котором выражены социалистические идеи, принадлежит к литературе, отражающей идейные принципы научного социализма. При оценке давних споров необходимо иметь в виду также общественную функцию новой литературы. В Программе Коммунистической партии Советского Союза отмечается: «Осуществляя историческую миссию революционного преобразователя старого общества, рабо-

чий класс становится выразителем не только своих классовых интересов, но и интересов всех трудящихся».

Интенсивное развитие, творческая активность новой литературы, рожденной Октябрем, во многом были обязаны тому, что вместе с известными мастерами, приветствовавшими революцию, в ее ряды мощным потоком влились молодые талантливые силы, принесшие с собой богатый опыт народной жизни, опыт суровой борьбы за утверждение революционных завоеваний.

Октябрьская революция, социалистическое строительство, изменившееся положение в мире необычайно расширили творческие горизонты литературы, поставили перед писателями Страны Советов множество больших новых проблем, освещение которых требовало смелых творческих поисков, новаторских решений. То обстоятельство, что развитие молодой советской литературы происходило в условиях острой классовой, идейной борьбы, отчетливо отразилось и в ее внутренней структуре, в частности в 20-е годы, и в том, как представители различных ее течений осмыслили явления новой действительности.

Октябрьская революция предопределила новые отношения между литературой и читательской аудиторией, отношения, которые выявляют характерные черты культуры и литературы эпохи социализма. В начале нынешнего века Р. Роллан писал: «...вы хотите создать народное искусство? Начните с создания народа,— народа с достаточно свободным умом, чтобы им наслаждаться, народа, который имел бы досуг, который не был бы раздавлен нуждой, непрерывным трудом, народа, не одурманенного всяческими суевериями, фанатизмом справа и слева, народа — владыки своей судьбы и победителя в борьбе, разыгрывающей-ся в настоящее время»¹.

Роллан, несомненно, был прав в том, что целостное развитие народного по своему содержанию, по всему своему характеру искусства современной эпохи тесно связано с коренным изменением условий жизни народа, с его духовным раскрепощением. К этому следует

¹ Ромен Роллан. Собр. соч., т. XII. Л., «Время», 1932, с. 101.

только прибавить, что и само массовое движение за социалистическое преобразование общества, означающее освобождение его участников от власти идей господствующего класса, многих предрассудков и суеверий, является живым источником роста социалистического искусства и литературы.

Новые отношения между литературой и читателем возникли прежде всего по той причине, что постепенно сложилась, сформировалась массовая читательская аудитория. Советская литература может обращаться к широчайшим слоям народа потому, что миллионы трудящихся духовно выросли, стали зрелыми читателями. В числе первых важнейших начинаний советской власти после Октября было приобщение трудящихся к накопленным ранее богатствам культуры и искусства. А затем меры такого рода постоянно проводились Советским государством и партией как составная часть социалистического культурного строительства.

В статье «Странички из дневника» В. И. Ленин с особой категоричностью выдвинул задачи широкого развития народного образования в качестве необходимого условия роста страны, ее культуры. В. И. Ленин отмечал, что «нигде народные массы не заинтересованы так настоящей культурой, как у нас; нигде вопросы этой культуры не ставятся так глубоко и так последовательно, как у нас...»¹. Но отсюда и вытекала настоятельная потребность во всемерном расширении народного образования и просвещения. При этом В. И. Ленин указывал на необходимость позаботиться о том, «чтобы было большее число способных читать, чтобы был больше политический размах издательств в будущей России»².

В ходе культурной революции, осуществленной в нашей стране, были успешно решены и трудные проблемы народного образования, и вопросы культурного строительства в целом. Культурная революция означала не только подъем общего культурного уровня населения, но и — что особенно важно — формирование, укрепление социалистического самосознания, рост но-

¹ В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 45, с. 364.

² Там же, с. 365.

вой социалистической культуры. Творческие завоевания советской литературы составляют очень важное звено в развитии этой культуры. И если решение проблем, связанных с ликвидацией неграмотности, развитием общего образования, характеризовало специфические трудности, возникшие вследствие культурной отсталости России к моменту революционного переворота, то принципы развития социалистической культуры и литературы в нашей стране открывают глубокие закономерности, проявляющиеся и в иных национальных условиях.

Новые отношения между читателем и литературой сложились и вследствие того, что писатели Советской страны искали и находили живые, постоянные контакты с массовой читательской аудиторией, отвечали на ее духовные запросы; эти новые отношения сложились и потому, что советские писатели своими произведениями активно содействовали революционным преобразованиям, социалистическому строительству. Процесс сближения литературы и читателя, художественного творчества с народом не был простым и однолинейным и не мог быть таким в силу действия в нем многих факторов, в силу своей исторической масштабности.

Следует сказать, что взаимодействие, возникающее в результате связей художественного творчества с массовой аудиторией, вообще представляет собой явление непрерывное, развивающееся. В нем, этом взаимодействии,— один из источников движения литературы, и потому естественно, что на различных этапах ее развития возникали и возникают как общие, так и свои специфические проблемы.

Одной из таких очень важных общих проблем является соотношение доступности, массовости литературы и ее художественного уровня. Противники демократизации культуры, снобы всех категорий и мастей утверждают, что сближение литературы, искусства с народом неизбежно означает снижение их художественного уровня и что принцип массовости несовместим с высотой эстетических критериев. История социалистического, шире — мирового демократического искусства решительно опровергает эти утверждения. В беседе с Кларой Цеткин В. И. Ленин говорил о том,

что искусство «должно уходить в самую толщу широких трудящихся масс. Оно должно быть понятно массам и любимо ими». И в той же беседе с Кларой Цеткин В. И. Ленин подчеркивал, что рабочие и крестьяне «получили право на настоящее великое искусство». Широкое народное образование и воспитание подготовят для этого почву; на ней «должно вырасти новое, великое коммунистическое искусство, которое создаст форму соответственно своему содержанию».

Доступность искусства широким слоям трудящихся и высокий его художественный уровень В. И. Ленин не только не обособлял друг от друга, но, напротив, объединял в единое целое. Очень прозорливо В. И. Ленин характеризовал тот путь, по которому пойдет развитие народного, социалистического искусства. Сочетание доступности и истинной художественности было очень сложной творческой задачей, которая действительно и успешно решалась мастерами искусства, решалась, правда, не без противоречий, не без «издержек». «Издержки» эти выражались, с одной стороны, в серьезном упрощении творческих проблем, наблюдавшемся в теории и художественной практике, в следовании отсталым эстетическим вкусам, нередко в их культивировании, и, с другой, — в забвении общественных, гражданских начал искусства, в провозглашении самоценности мастерства, формы художественных произведений, а также в различных иных явлениях. Однако было бы наивным полагать, что столь огромный по своему историческому значению процесс роста нового искусства мог протекать без противоречий и изъянов.

История советской литературы и искусства знает немало споров о том, в чем проявляется и должна проявляться их массовость, дискуссий о критериях художественности и т. д. При этом крупными художниками ясно осознавались проблемы созидания большого искусства социалистической эпохи. «Наше искусство всенародно, — писал А. Толстой. — Значит ли это, что оно должно во имя доступности сдавать или терять некоторые свои высоко эстетические или идейные качества? Нет, никогда»¹. Признавая незыблемыми на-

¹ А. Н. Толстой. Полн. собр. соч., т. 13, с. 173.

родные истоки советского искусства, А. Толстой так характеризовал роль художника, его высокое призвание: «Художник зовет читателя за собой, и в нем лишь сильнее и ярче напряжение творчества, когда за ним идут не двести человек, а двести миллионов. Тот из художников, кто не зовет, кто пытается, ложно поняв всенародность искусства, делать уступки качества,— тот падает. Его растопчут передние ряды потребителей искусства. В нашем искусстве уничтожен разрыв между высотой искусства и широтой его потребления»¹. Имея в виду основную тенденцию развития советского искусства, мысль А. Толстого о преодолении названного им разрыва, несомненно, следует признать справедливой.

4

Реальное движение новой литературы, ее огромные творческие завоевания раскрывают ту подлинную ее демократичность, которая обуславливает не только резкий водораздел между ней и литературой, обслуживающей господствующие классы капиталистического общества, но и различие между ней и многими иными литературными течениями современной эпохи. Существенная особенность социалистической литературы состоит в том, что народность стала осознанным художественным принципом ее творцов. Это находит свое выражение и в позиции писателя при его исследовании и художественном обобщении жизни, и в том, что он обращается к массовой читательской аудитории, строителям новой жизни.

Как явление социальное и эстетическое, начала народности в искусстве и литературе возникли в давние времена; они, как известно, претерпели длительную эволюцию, видоизменяясь в зависимости от общественно-исторических условий. С полным основанием мы говорим, например, о народности выдающихся художников слова прошлого века — Пушкина, Гоголя, Стендаля, Диккенса, Гюго, Некрасова, Толстого, Чехова и других. Художники эти глубоко раскрыли противоречия

¹ А. Н. Толстой. Полн. собр. соч., т. 13, с. 173.

и внутренние тенденции социальной жизни своего времени, показали истинное положение общественных низов, отразили,— нередко сами того не осознавая,— их чувства, настроения и надежды, причем передавали их даже тогда, когда непосредственное творческое соприкосновение с народной жизнью было не столь значительным и интенсивным. В истории литературы можно наблюдать различные проявления народности.

Особенные черты, своеобразие народности социалистической литературы — и это очевидно — обусловлены тем, что народные стремления, чувства, идеи, воплощаемые этой литературой, органически соединены с социализмом, с борьбой за коренные изменения социальных отношений, с процессами строительства нового общества. Но не только в этом заключено своеобразие социалистической народности. Опираясь на историческую правду действительности, формируя духовный, нравственный облик своих читателей — борцов и тружеников, новая литература оказывает непосредственное и глубокое влияние на развитие жизни. Ни в один из предшествующих периодов истории мировой литературы писатели не встречались с реальными возможностями такого мощного воздействия поэтического слова, художественного творчества. Никогда раньше поэтическое слово, художественное творчество не находили столь значительного по своему диапазону и столь чуткого отзвука в сердцах людей труда.

Народность — не только идейная позиция, но и эстетическое качество. Самое горячее желание писателя выразить то, что затрагивает и волнует многих, самое искреннее его стремление ответить на духовные запросы читателей остаются прекрасными намерениями до тех пор, пока им не созданы художественные ценности, духовно, эстетически обогащающие читательскую аудиторию. Народные начала поэтического творчества проявляются в самом характере, во всем строе литературных произведений. И лишь тогда может идти речь об истинном осуществлении этих начал, когда достигается идейная, художественная глубина, эстетическая значительность творческих созданий. Живое, сильное, не ограниченное узкими временными рамками воздействие на общественное сознание оказывают именно те произведения, которым присущи эти

качества. Поэтому можно сказать, что народность представляет собой слияние исходного принципа творчества с общественно и эстетически значимыми его результатами.

Разумеется, народность социалистической литературы в целом автоматически не распространяется на любого писателя, находящегося в рядах этой литературы. Каждый художник самостоятельно совершает путь творческих поисков, стремясь достичь той объемности поэтического содержания, совершенства своих произведений, которые определяют их общественное звучание, их художественную «весомость». Нередко, однако, можно наблюдать существенные расхождения между исходными творческими позициями и реальными результатами труда. В достижении этих результатов первостепенное значение, несомненно, имеет сила таланта, но не только она, а постоянное ощущение пульса народной жизни, ее глубинных процессов. В разладе между намерением писателя и произведением, не несущим в себе живых народных начал, временами сказывается влияние ложных представлений, в эмоциональной власти которых может оказаться и талантливый писатель.

Идейное и художественное качество литературных произведений нельзя рассматривать как явление, ясно и точно обозначаемое, особенно если иметь в виду разнообразие творческих исканий и завоеваний отдельных художников слова. И вместе с тем никак нельзя игнорировать несомненные различия в глубине раскрытия жизненной правды, объемности художественных обобщений, в мере и силе воплощения народных чувств и стремлений, различия, которые существуют и не могут не существовать в литературе.

Рассматривая движение современной советской литературы, так же как и любой другой социалистической литературы, было бы неоправданным занятием сопоставительно определять степень народности в произведениях различных писателей, неоправданным и ненужным хотя бы уже потому, что речь идет о процессе, в реальном течении которого изменяются и сами художники, и соотношение творческих ценностей. Однако это вовсе не исключает необходимости анализа общественно-эстетического значения созданных писателем

произведений или оценки — в исторической перспективе — места того или иного крупного мастера слова в общем развитии литературы, оценки силы его художественных образов, их связи с народной жизнью.

Народность социалистической литературы понимается иногда в духе умаления роли писателя. Он рассматривается временами как простой передатчик сформировавшихся уже настроений, мыслей и чувств, как своего рода репродуктор. Несомненно, что художник только тогда действительно выполняет свою общественную роль, когда он заставляет людей по-новому взглянуть на явления жизни, увидеть и почувствовать то, что они не видели и не чувствовали ранее.

Произведения подлинно народного звучания создают писатели большого таланта и яркой творческой индивидуальности. Именно они обогащают социалистическую литературу художественными ценностями мирового значения. Народность ее как раз и раскрывается в творческих свершениях самобытных, оригинальных художников слова, глубоко преданных революции, народу, социализму.

На этой основе возникает и развивается партийность социалистической литературы. Важнейшую особенность принципа партийности составляет то, что писатель открыто становится на защиту социализма, исторического дела рабочего класса, народа, дела, осуществляемого под руководством Коммунистической партии. Аполитичности — мнимой и реальной, рафинированному эстетству, воспеванию преимуществ образа жизни, созданного капитализмом, всему тому, что исповедуют и проповедуют буржуазные писатели различных толков, — социалистическая литература противопоставляет активную и последовательную приверженность идеалам коммунизма. Ленинский принцип партийности социалистической литературы органически сочетается с принципом народности, представляет собой его дальнейшее развитие. Справедливой следует признать ту мысль, что коммунистическая партийность — это высшая форма народности.

Ниспровергатели социалистической литературы пытаются доказать, что партийность чужда свободному художественному творчеству, что она привносится

извне, становясь его тормозом. Однако хорошо известно, что не существовало и не существует подлинного художественного творчества вне идей и что великие идеи — крылья этого творчества. А принципы коммунизма — это и есть великие идеи современности. Содержанием художественного творчества коммунистическая партийность является не потому, что привносится со стороны, а вследствие того, что она стала глубоким личным убеждением писателей, их творческой мыслью, их эмоциональным пафосом.

Некоторые критики рассматривают партийность как деятельное участие писателя в общественно-историческом движении¹. Сколь ни существенно это участие, такое понимание партийности литературы отодвигает, однако, на второй план ее значение как движущего начала творчества.

Меньше всего можно партийность литературы сближать или отождествлять с политической декларативностью, с самыми хорошими рассуждениями по поводу тех или иных общественных явлений.

Партийность находит свое выражение в тех творческих идеях, которые помогают глубже и ярче осветить социальный смысл явлений современной действительности, борьбу общественных сил, классов, показать рост коммунистических начал жизни. Она проявляется в художественном анализе социальных процессов, в образном воплощении различных сторон действительности. Партийность, как известно, не только не противостоит объективности, а, наоборот, позволяет с наибольшей полнотой раскрыть тенденции социальной жизни. В художественном ее исследовании и выявляются убежденная защита и утверждение принципов коммунизма.

Все это — в индивидуальном для каждого писателя облике — открывается в поэмах Маяковского «Хорошо!» и «Владимир Ильич Ленин», в «Тихом Доне» и «Поднятой целине» Шолохова, «Железном потоке» Сергеевича, романе Островского «Как закалялась сталь», «Хмуром утре» А. Толстого, «Молодой гвардии» Фадеева и многих других произведениях. И всегда

¹ См.: И. Ф. Волков. Партийность искусства. М., «Искусство», 1966.

в них — в прямой или опосредствованной форме — ощущается неразрывная связь с Великим Октябрем, явившим бессмертный пример самоотверженной борьбы за победу идей научного коммунизма.

При общей характеристике советской литературы обычно справедливо указывается на ее большое творческое разнообразие, различия индивидуальных стилей, жанров и т. д. Но разнообразие это не является чем-то замкнутым в самом себе. Если позволено будет так сказать, оно обращено к читательской аудитории. Между тем при оценке духовных, эстетических запросов самих читателей распространен унификаторский подход. До последнего времени массовый читатель обычно рассматривался да и сейчас во многих случаях рассматривается как нечто единое, цельное и в то же время, по существу, в достаточной мере аморфное. Представления об однотонной целостности, нерасчлененности широкой читательской аудитории решительно не соответствуют действительности.

Морально-политическое единство советского народа не исключает, а как раз предполагает разнообразие культурных и эстетических запросов. И оно возрастает вместе с ростом материального благосостояния страны, развитием богатств самой культуры, творческих начал личности. Отсюда и проистекает дифференциация вкусов, эстетических потребностей читательской аудитории, дифференциация, которая отнюдь не всегда находится в прямой зависимости от того, что выдвигает литература в тот или иной период своего развития.

Различие вкусов и эстетических потребностей не означает, во-первых, обособления тех или иных слоев читателей друг от друга, ибо здесь нет и не может быть каких-либо резко обозначенных и неизменных границ. Часто границы эти стираются, и причиной тому — произведения литературы, которые захватывают людей самых разных вкусов. Во-вторых, дифференциация вкусов и эстетических потребностей не предполагает того, что одни из них непременно лучше, а другие хуже; они различны, что вовсе не исключает существования и неразвитых, плохих вкусов.

Все это позволяет внести большую ясность и определенность в суждения как о связях литературы в це-

лом с читателями, так и о восприятии творчества отдельных писателей, отдельных крупных произведений. Скептические или отрицательные отзывы, даже при их обширности, сами по себе еще не являются свидетельством того, что художественное произведение совсем «не дошло» до читательской аудитории. Оно могло быть активно воспринято достаточно широким кругом читателей, оставив равнодушными или даже вызвав негативную реакцию других его «потребителей». Одновременно с тем и большой успех, конечно, далеко не всегда показывает, что художественное произведение глубоко затронуло различные читательские слои.

Ясное представление о дифференциации эстетических вкусов и потребностей дает возможность более действенно решать новые проблемы массового эстетического воспитания. В Программе Коммунистической партии Советского Союза указывается на необходимость постоянной заботы партии о «формировании в народе высоких художественных вкусов». И это одновременно означает большие идейные и художественные требования к искусству и литературе.

Нередко в этой связи ставится вопрос о соотношении народности и популярности произведений литературы и искусства. Очевидно, что нет оснований говорить об их полном совпадении. Известно немало фактов, когда произведения, не обладающие сколько-нибудь значительными достоинствами или даже просто слабые в идейном и художественном отношении,— в силу тех или иных обстоятельств,— приобретают немалую популярность. Но известны и такие явления, когда произведения, глубокие по своему содержанию, отличающиеся большими художественными достоинствами, далеко не сразу завоевывают себе широкое признание. Может быть, это особенно ощутимо в области музыки.

И тут, конечно, невозможно ограничиться простой ссылкой на дифференциацию эстетических вкусов. Необходимо принять во внимание роль различных причин и факторов. Прежде всего взаимодействие общественного сознания и искусства, литературы не следует рассматривать в духе постоянной и полной гармонии. Иногда вновь возникшие духовные, эстетические потребности не находят себе — по крайней мере

определенное время — глубокого отклика и удовлетворения в том, что создают в данный период литература и искусство. В этих случаях и эстетический суррогат, имитация подлинного искусства могут вызывать и порою вызывают большой интерес и положительное, а иногда восторженное к себе отношение тех или иных кругов читателей, зрителей, слушателей. С такого рода явлениями тесно соприкасается и преднамеренная эксплуатация живых, естественных чувств, настроений читателей и зрителей создателями разного рода скороспелых произведений, иногда сенсационного характера.

Хорошо известно, что с течением времени меняется не только содержание искусства, но и его выразительные и изобразительные средства, его «язык». Поиски новых возможностей образного раскрытия жизни, внутреннего мира человека, поиски новых средств художественной выразительности ведут порой и народных по истокам своего творчества, талантливых художников к созданию произведений, изобразительный «язык» которых осваивается широкой аудиторией слушателей, читателей, зрителей не сразу, а постепенно. И это само по себе, конечно, никак не снижает общественной, художественной ценности произведений таких мастеров искусства, ибо ценность, так же как и доступность, вовсе не равнозначна легкости освоения. Можно, однако, отметить немало и таких случаев, когда новый изобразительный «язык» сравнительно быстро завоевывает себе широкое признание. Вспомним, например, восприятие зрителями фильмов Эйзенштейна «Броненосец «Потемкин», «Октябрь», кинокартин Довженко «Арсенал», «Земля», «Иван», некоторых фильмов Пудовкина и др.

Для того чтобы верно оценить и быстротечный успех тех или иных явлений литературы и искусства, и длительное, иногда трудное освоение других, необходимо иметь в виду то неумолимое испытание временем, которому подвержены многие, в том числе и эстетические, ценности. Оно, это испытание, одинаково распространяется на творчество художников разных направлений, с той лишь разницей, что создания одних выдерживают его полностью, других — частично, третьих — не выдерживают совсем. Изменение оце-

нок как отдельных произведений, так и творчества различных художников на протяжении времени — закономерный исторический процесс. И, конечно, относить изменения эти лишь за счет привходящих обстоятельств, особых событий, повлиявших на творческую судьбу того или иного художника, неправомерно. И затем — самое существенное — историческую проверку выдерживают как раз те явления литературы и искусства, которые глубоко связаны с жизнью народа, его стремлениями, отмечены идейной, художественной значительностью.

5

Литературные явления в своей социально-эстетической определенности развиваются тогда, когда в них возникает общественная потребность. Это в полной мере относится и к социалистическому реализму как новому направлению в мировой литературе. Суть вопроса заключается не только в том, что к началу XX века созрели литературные предпосылки для его формирования, и в том, что движение жизни, общества создало необходимые условия для его появления. И что бы ни говорили противники социалистического реализма о его волюнтаристском характере, его искусственности, все это перед лицом реальных фактов оказывается совершенно несостоятельным.

Возникший в атмосфере мощного общественного движения, в преддверии Октября социалистический реализм развивался затем в тесном единстве с практикой социалистических преобразований, с ростом рабочего революционного движения в капиталистических странах. Однако не следует при этом упрощать и самый процесс развития социалистического реализма, и пути освоения его в различных литературах. Известно, что пролетарской литературе периода гражданской войны в нашей стране был свойствен прежде всего пафос революционной романтики. Социалистические, революционные настроения и идеи, например, в чешской, польской литературах 30-х годов, получили свое воплощение в том числе и в поэтических формах так называемого авангардного искусства и т. д. Все это

находит свое объяснение в особенностях той конкретно-исторической обстановки, в которой возникли эти литературные явления.

Свидетельствуя о различных формах отражения социалистических идей в литературе, факты эти, конечно, никак не умаляют значения социалистического реализма, его огромной роли в современном литературном движении. В художественной культуре происходили и происходят процессы все большего выявления возможностей социалистического реализма и все более активного воздействия его на творчество писателей различных стран мира.

Характерно, что в то время, когда советская литература после гражданской войны обратилась к глубокому осмыслению событий, непосредственно связанных с Октябрьской революцией и борьбой народа за свои права, к осмыслению перемен, которые произошли не только в общественных отношениях, но и в духовном мире человека, она стала на путь социалистического реализма, действительно осваивая его творческие принципы. Их восприятие не было следованием готовым образцам. Освоение означало развитие, так же как и развитие было неотделимо от освоения. И то и другое явилось прежде всего результатом пытливого исследования новой действительности, сближения литературы, художников с жизнью народа. Совершенно несомненно, что большую роль здесь сыграл творческий опыт Горького, его живые связи с многими молодыми советскими писателями.

Нет ничего удивительного в том, что освоение и развитие творческих принципов социалистического реализма протекали в сложных условиях. Среди интеллигенции в целом, и художественной интеллигенции в частности, в пору, когда решался вопрос «кто — кого», было немало людей, занимавших скептически выжидательную позицию по отношению к новому социальному строю, тех, кто не принимал революционных перемен. Эти круги стремились вызвать недоверие к новым путям молодой советской литературы. Значительные трудности в решении творческих проблем создавало вульгаризаторство РАПП, ее негативные оценки произведений ряда талантливых советских писателей. Сама действительность того времени открывала

сплетение разнородных начал, неуклонное движение вперед и острое сопротивление ему.

Сложность художественного осмысления и обобщения быстро изменяющейся, формирующейся жизни заставляет высоко оценить смелые творческие поиски молодой советской литературы, те поистине замечательные успехи, которых она достигла уже на первых этапах своего существования. Вспомним «Разгром» Фадеева, «Железный поток» Серафимовича, поэмы «Владимир Ильич Ленин» и «Хорошо!» Маяковского, «Барсуки» Леонова, «Города и годы» Федина, «Партизаны» и «Бронепоезд 14-69» Вс. Иванова, «Севастополь» Мальшкина, «Вириною» Сейфуллиной, «Чапаева» Фурманова, первый том «Тихого Дона» Шолохова, «Цемент» Гладкова, «Любовь Яровую» Тренева и другие произведения. Творческие завоевания советской литературы 20-х годов были продолжены и приумножены в 30-е годы и в последующие периоды ее развития. На основе сближения с народом и социалистической действительностью формировалось внутреннее единство советской литературы. Социалистический реализм сложился в ней до того, как теоретически были определены его основные творческие начала.

Большое значение имел Первый съезд советских писателей, который помог консолидировать силы талантливых литераторов, сплотить их для участия в социалистическом строительстве. На съезде впервые были сформулированы основные творческие принципы социалистического реализма. Первый съезд советских писателей вызвал широкие отклики и за пределами нашей страны; он, несомненно, содействовал идейному, творческому самоопределению и объединению переломных художников в ряде стран.

Глубоко плодотворное развитие и укрепление социалистического реализма обусловлено тем, что он в наибольшей степени отвечал и отвечает духовным и эстетическим запросам новой исторической эпохи, нового общества, тем, что опирается на лучшие достижения предшествующей художественной культуры. Перестраивать коренным образом социальный мир невозможно, не зная внутреннего движения этого мира, его противоречий, не анализируя всего опыта революционной борьбы, не осознавая того, какими путями происходит

рост новых социальных отношений, какие препятствия, трудности нужно преодолевать. Стремиться к тому, чтобы в процессе преобразования общества формировался новый человек с его социалистической этикой, с его острым восприятием прекрасного и безобразного, возвышенного и низменного, невозможно, не раскрывая во всей полноте духовный мир людей, строящих социализм. Все эти и многие другие проблемы находились и находятся в центре внимания художника социалистического реализма.

Иногда сетуют на то, что мы не обладаем исчерпывающим, законченным определением социалистического реализма, определением, которое охватывало бы самые различные его формы и проявления. Но, во-первых, основные принципы социалистического реализма как творческого метода уже охарактеризованы коллективными усилиями писателей и критиков, а во-вторых, стремиться к исчерпывающим и законченным формулам — значит предполагать, что никаких изменений в социалистическом реализме, его особенностей и свойствах не происходит и не произойдет. Но это и есть заблуждение, которое порождает поиски «окончательных» определений.

Если же иметь в виду характерные черты социалистического реализма как нового явления в мировой литературе, то они неоднократно и содержательно освещались не только критиками, но и самими художниками. Мне хотелось бы напомнить высказывания трех больших и разных — по своему творческому облику — писателей, высказывания очень интересные и своей значительностью, и той общностью в подходе к большой теме, которая в них раскрывается. Писатели эти — Горький, Арагон, Шолохов.

«Социалистический реализм,— отмечал Горький в письме к Щербакову,— направлен на борьбу с пережитками «старого мира», с его тлетворным влиянием — на искоренение этих влияний. Но главная его задача сводится к возбуждению социалистического, революционного миропонимания, мироощущения»¹. Еще раньше, в статье «Социалистический реализм», Горький указывал на необходимость для писателя раз-

¹ М. Горький. Собр. соч. в 30-ти томах, т. 30, с. 382.

ивать в себе умение смотреть на прошлое «с высоты достижений настоящего, с высоты великих целей будущего. Эта высокая точка зрения должна и будет возбуждать тот гордый, радостный пафос, который придаст нашей литературе новый тон, поможет ей создать новые формы, создаст необходимое нам новое направление — социалистический реализм, который — само собою разумеется — может быть создан только на фактах социалистического опыта»¹. Сюда же следует присоединить и широко известное положение Горького о том, что социалистический реализм «утверждает бытие как деяние, как творчество».

Рассматривая многочисленные высказывания Горького о социалистическом реализме в их внутреннем единстве, следует отметить, что писатель неизменно подчеркивал его общественную, эстетическую активность как в отношении к мерзостям прошлого, так и в творческом созидании нового. Эти две стороны, по мысли Горького, не могут быть разъединены либо противопоставлены одна другой. Однако главное внимание литературы социалистического реализма не может не привлекать к себе новое, его формирование и рост. Писатель считал несомненным, что развитие новой литературы основывается на социалистическом опыте, им стимулируется. Высокая точка зрения, обусловленная и социалистическим опытом, и великими целями будущего, по убеждению Горького, составляет неотъемлемую особенность социалистического реализма, его внутренний творческий ориентир.

С идеями Горького об активном, действенном характере социалистического реализма перекликаются ценные суждения Арагона о новом направлении в мировом искусстве. «Мы пришли к тем временам, — писал Арагон, — когда простое объяснение мира не удовлетворяет человека, когда человек уже начал переделывать мир и поэтому перед искусством нашего времени возникло вполне естественное требование оказаться в диапазоне этого основного решения, и его реализм перестал быть чисто описательным, он вступил в бой за переделку мира. Это и называется социалисти-

¹ М. Горький о литературе». М., «Советский писатель», 1953, с. 111.

ческим реализмом... Пытаться сегодня под именем реализма развивать искусство, лишенное света социализма, — значит отрицать этот свет, отрицать социализм как новый этап в истории человечества»¹. Мысль Арагона о социалистическом реализме как искусстве, ведущем борьбу за переустройство социального мира, указывает на истоки этого искусства, его творческую целеустремленность. Она дает возможность более отчетливо определить особенности социалистического реализма как международного явления.

Живую связь социалистического реализма с исторической действительностью нашего века, с борьбой за прогресс человечества выразительно показал Шолохов в своей речи в Стокгольме при вручении ему Нобелевской премии. «Сейчас, — сказал он, — часто говорят о так называемом авангарде, понимая под этим моднейшие опыты преимущественно в области формы. На мой взгляд, подлинным авангардом являются те художники, которые в своих произведениях раскрывают новое содержание, определяющее черты жизни нашего века... Я говорю о реализме, несущем идею обновления жизни, переделки ее на благо человеку. Я говорю, разумеется, о таком реализме, который мы называем сейчас социалистическим. Его своеобразие в том, что он выражает мировоззрение, не приемлющее ни созерцательности, ни ухода от действительности, зовущее к борьбе за прогресс человечества, дающее возможность постигнуть цели, близкие миллионам людей, осветить им пути борьбы»². Подчеркивая новаторство художников социалистического реализма, Шолохов видит их заслугу в раскрытии главенствующих начал социальной действительности нынешней эпохи, в активном утверждении обновления жизни ради блага людей. Социалистический реализм и коммунистическое мировоззрение — по мысли писателя — нераздельны. Сила социалистического реализма — в его глубоких жизненных корнях, в том, что он освещает народам пути их борьбы и творчества.

Обычно социалистический реализм сопоставляют с критическим реализмом XIX века. И здесь устанавли-

¹ «В защиту мира», 1958, май, с. 17.

² «Правда», 11 декабря 1965 года.

вается прежде всего то, что новая литература действительно воспринимает традиции реализма XIX века, так же как и достижения других литературных направлений прошлого. Однако восприятие этих традиций и достижений вовсе не равнозначно в различных социалистических литературах. И еще более многообразно и индивидуально оно в творчестве отдельных талантливых писателей.

Различия между реализмом социалистическим и критическим выражаются, конечно, не в том, что одному свойственно прежде всего утверждение, другому преимущественно отрицание; различия эти раскрываются и в общем взгляде на действительность, и в изображении ее развития, в понимании человека и в воссоздании его социального и психологического облика. В то время как критический реализм, отражая острейшие противоречия собственнического общества, не знает путей его изменения и ограничивается чаще всего апелляцией к идее, человеческому разуму, совести, социалистический реализм не только показывает необходимость обновления мира, но и видит возможности и способы его осуществления в самой жизни. «Высокая точка зрения» позволяет социалистическому реализму охарактеризовать новые стороны, грани и в той общественной действительности, которая долгое время являлась объектом творчества писателей критического реализма. Тем более значительны его открытия, возникшие в результате исследования процессов революционной борьбы, социалистических преобразований.

Современный критический реализм во многом отличается от реализма XIX века. В некоторых своих проявлениях он близко соприкасается с социалистическим реализмом, и в то же время между ними существуют и свои ясные разграничительные линии. Критический реализм XX века находится в орбите тех идейных, художественных интересов, которые можно было бы объединить общим понятием — «постижение усложняющихся несовершенств мира». В произведениях критических реалистов XX века сильны, значительны отклики на массовые народные движения новейшего времени. И все же перспектива переустройства общества и обновления человека на основе коренного изменения социальных отношений многим предста-

вителям этого литературного направления кажется малореальной или даже совсем нереальной. Социалистическую революцию они воспринимают преимущественно как общественный эксперимент.

При всей глубине обобщений, которые содержат в себе лучшие произведения талантливых писателей, разделяющих позиции современного критического реализма, и в проблематике творчества этих писателей, и в их художественных решениях рельефно сказывается обособленность от тех позитивных идей, которые выдвинула современная эпоха. Нравственно-общественная позиция современных критических реалистов заключается не только в неприятии зла и несовершенств мира, но и в защите человека, справедливости. Однако в своих надеждах на будущее они нередко ограничиваются простой верой в силу добра, гуманности, полагаются если не на разум, то на стихийные побуждения и чувства, которые помогут преодолеть пороки современного собственнического общества.

Социалистический реализм выступает непримиримым противником того обезчеловечивания человека, которое является главной темой современной буржуазной литературы в различных ее ответвлениях, начиная с «массовой» продукции и кончая самыми рафинированными модернистско-декадентскими сочинениями. Буржуазная литература стремится доказать неизменность природы человека, невозможность каких-либо существенных перемен в человеческих отношениях. И эта устойчивость рисуется буржуазными писателями как господство в человеческой натуре темных инстинктов, низменных чувств, беспредельного эгоизма и жестокости, как постоянное стремление совершать насилия, подавлять и уничтожать себе подобных. Современная буржуазная литература создает культ жестокости, проповедует развращенность и цинизм. Она не только оправдывает, но постоянно восхваляет людей, попирающих основы морали, грубо унижающих человеческое достоинство, совершающих насилие над теми, кто беззащитен.

Неизменность человеческой природы, о которой постоянно твердят, помимо литераторов и публицистов, буржуазные философы, является одним из важнейших аргументов в пользу незыблемости фунда-

мента самого капиталистического общества. Человек по своей природе остается и останется таким, каким он был раньше, несмотря на все успехи цивилизации; изменения в социальной жизни людей не могут поколебать коренные устои общества, и прежде всего принципы частной собственности как основу основ,— вот деизмы, которым неуклонно следуют современные буржуазные писатели.

Все идейное и образное содержание литературы социалистического реализма противопоставлено и этим исходным «творческим» позициям, и тому освещению жизни, которое дается в произведениях апологетов буржуазного общества. В своей борьбе с современной реакцией социалистический реализм выступает в союзе с прогрессивными литературными течениями наших дней, использует лучшие традиции прошлого.

Социалистический реализм чаще всего рассматривается лишь как творческий метод новой литературы, реже он характеризуется как литературное направление. В действительности же он является и тем и другим. Следует признать совершенно неверным умаление роли социалистического реализма как творческого метода. Высказывания некоторых критиков о необходимости отказаться от самого понятия «творческий метод» свидетельствуют больше о теоретической сумятице, чем о движении эстетической мысли вперед. В то же самое время ни в коей мере нельзя забывать и о том, что социалистический реализм — литературное направление, которое раскрывает свое понимание мира и создало уже свои огромные идейные и эстетические ценности. И если направление не существует без метода, то и творческий метод не существует вне художественной практики.

Можно сказать, что социалистический реализм — это не только способ познания, эстетического освоения мира, но и открытия, осуществленные художниками. Это и путь, по которому они идут, и то значительное, что сделано ими. Каждый новый этап в развитии социалистического реализма возникает на основе достигнутого и предшествующие периоды времени, достигнутое и общее движение социалистических литератур. Вместе с традициями классического литературного направления, живущими в нашем искусстве, возник боль-

шой творческий опыт самого социалистического реализма. На него опираются, из него так или иначе исходят в своих художественных исканиях и в своих открытиях писатели нового поколения.

Взятый в целом социалистический реализм — это Горький и Маяковский, А. Толстой и Шолохов, Федин и Рыльский, Леонов и Арагон, Ивашкевич и Корнейчук, Незвал и Чаренц, Твардовский и Неруда, Анна Зегерс и Самед Вургун и многие другие крупнейшие художники слова. Буржуазные пропагандисты всегда стремились и сейчас стремятся отделить от социалистического реализма наиболее ярких и талантливых его представителей, оставляя в его сфере лишь мало-значительные литературные явления. Но это несостоятельные попытки, ибо слишком очевидны глубочайшие связи всех этих художников и с социализмом и с реализмом.

В последнее время в различных странах появилось немало сторонников сочетания социализма с модернизмом. Эти поклонники модернистских течений в искусстве уверены, что только модернизм — и никакое иное течение — способен выразить мироощущение человека современной эпохи. Однако тут сразу же возникает вопрос: может ли модернизм раскрыть мироощущение людей социалистического склада, реальные связи этого мироощущения с жизнью, может ли модернизм творчески обобщить и охарактеризовать становление и рост нового человека, могут ли, в состоянии ли модернисты действительно исследовать процессы созидания социалистического общества, их разнообразное отражение в судьбах и внутреннем мире людей? Самые горячие защитники модернизма не решаются дать на этот вопрос обнадеживающий ответ. Но в таком случае, о каком же органическом сочетании социализма с модернизмом может идти речь? Что это за единство, если оно не затрагивает важнейших явлений современного развития социализма, его претворения в жизнь?

Мы, конечно, не забываем при этом о внутренней неоднородности модернизма, о том, что наряду с деятелями, которые отрицают не только реализм и социализм, но и основы социального прогресса вообще, к модернистским течениям примыкают художники, раз-

деляющие прогрессивные общественные взгляды, в том числе и художники, воспринявшие идеи социализма. И тем не менее это не снимает вопроса об отношении модернизма, или, точнее, определенной части модернистов, к современной социалистической действительности — в творческом плане. Очевиден серьезный разлад между характером, принципами творчества «левых» модернистов и решением тех социально-эстетических проблем, которые выдвигаются народным освободительным движением, современной социалистической действительностью. И нужно полагать, что само противопоставление модернизма социалистическому реализму, наблюдающееся и среди художественной интеллигенции некоторых социалистических стран, является как раз следствием обособленности приверженцев модернизма от живых процессов социалистического строительства.

Но это обособление означает утерю того, что составляет сущность социалистического искусства. С этой точки зрения несостоятельной представляется идея мифотворчества как важнейшей цели искусства современной эпохи, идея, выдвинутая Р. Гароди в его книге «Реализм без берегов».

Для всех сторонников социалистической культуры являются несомненными связи ее — и тем самым литературы и искусства — с массовым социалистическим движением, с созиданием нового общественного строя. Но мифотворчество находится вне этих связей; оно весьма далеко от того, что волнует сейчас, чем живут миллионы людей.

Возвращаясь к мифотворчеству в книге «Марксизм XX века», Р. Гароди попытался найти новые аргументы в его защиту. Однако сама эта защита как раз и показывает разрыв Р. Гароди с принципами марксистско-ленинского освещения идейных явлений, духовной культуры общества. «Существуют мифы,— пишет он,— которые не приносят нам никакой пользы или только вредят. Они никуда не ведут. Но есть другие мифы, которые показывают нам творческое начало в нас самих, которые открывают перед нами все новые и новые горизонты и помогают нам преодолеть нашу ограниченность, мифы скрытые или «открытые», которые в действительности являются подлинными мифа-

ми»¹. Смысл и значение этих подлинных мифов Р. Гароди видит прежде всего в том, что они выражают творческие возможности людей, побуждают человека проявить свои способности, историческую инициативу. Более того, подлинные мифы — по утверждению Р. Гароди — насыщены энергией деяния. «Марксист,— заявляет он,— не может понимать миф только как отношение к действительности, он для него и призывает к действию»².

Но каковы же источники этого действия, каков его характер, соотносится ли оно как-либо с конкретным бытием и передает ли все это подлинный миф? Однако сущность мифа в том и состоит, что он принципиально отличается от образного раскрытия действительности, решительно противопоставлен ему. «Миф,— пишет Р. Гароди,— не отражение бытия, а нацеливание действия»³. Но если оставляется в стороне бытие, то и человеческая деятельность, которая направлена на него, не может предстать в мифе иначе как беспредметные словесные ухищрения. Лишенные реального содержания «призывы» к действию, «нацеливания» становятся совершенно абстрактными категориями, которым может быть придан любой смысл.

Р. Гароди указывает, что миф включает человека в то измерение, которое называется «действительностью будущего». Но вне опоры на реальные начала и тенденции социальной жизни эта устремленность в будущее неизбежно должна приобрести чисто субъективистский характер. Подлинный миф предоставляет полный простор не столько творческой фантазии, сколько беспочвенному фантазированию, простор любым произвольным концепциям, которые ничего, кроме прихотливых настроений и желаний художника, не заключают в себе. Р. Гароди стремится породнить мифотворческое искусство с научным коммунизмом. Однако попытка эта не имеет под собой никаких реальных исторических оснований. Вместе с тем она характеризует не только неверное понимание Р. Гароди развития современного искусства, но и отказ его от

¹ Roger Garaudy. *Marxisme du XX-ème Siècle*, La Palantine. Paris — Geneve, p. 181.

² Там же, p. 187. (Курсив мой. — М. Х.)

³ Там же, p. 189.

важнейших положений марксизма, в том числе теории отражения. Научный коммунизм — с его глубоким анализом действительности, с его принципами единства теории и практики, с тем самоотвержением и героикой, которые он порождает, — не может вступить в тесный контакт с мифотворчеством. Это означало бы не содружество с живой мечтой, а союз с утопией.

Социалистическое искусство характеризуется не отрывом от жизни и не просто опорой на нее, а активным участием в сознательном преобразовании действительности. Именно поэтому социалистический реализм, даже тогда, когда его предпочитают не называть, играет значительную роль в социалистических литературах.

6

Очевидно, что социалистический реализм как широкое и многообразное явление, как процесс нельзя смешивать с догматическими и схоластическими представлениями о нем. К числу догматических представлений и взглядов следует отнести положение о нормативности творческих принципов социалистического реализма, положение, которое при всей его необоснованности оказывало, однако, свое влияние на литературное развитие. Неверным это положение является уже потому, что оно противоречит новаторскому характеру литературы и искусства социалистического реализма. Устанавливать заранее перечень обязательных требований к художественному произведению — значит решительно ограничивать возможность неизвестных ранее творческих решений, ставить препятствия на пути, ведущем к художественным открытиям. Творческие принципы, метод социалистического реализма представляют собой не свод регламентаций, а способ действительного, наилучшего постижения динамики исторической действительности.

Общественно-эстетическое значение произведений искусства социалистического реализма обуславливается не степенью их соответствия одним или другим «нормативам», а прежде всего той жизненной и художественной правдой, которую они несут в себе, тем, насколько глубоки и оригинальны их художественные

обобщения. Значение это определяется также тем воздействием, которое произведения литературы и искусства оказывают на духовную жизнь людей, общественное сознание, тем, насколько они обогащают художественную культуру социалистического общества современной эпохи.

Сейчас весьма заметно уменьшилось число сторонников нормативности социалистического реализма. Но если идеи нормативности в их, так сказать, чистой, непосредственной форме не пользуются в настоящее время широкой поддержкой, то в своем более сложном и завуалированном виде они продолжают оказывать немалое влияние на теоретическое освещение некоторых важных проблем, и прежде всего вопроса об индивидуальном выражении творческого метода. В самом деле, и суждения о том, что существует *лишь* единый, общий творческий метод, и отрицательные высказывания о возможности существования индивидуального метода исходят не из анализа творческой практики, а из нормативного в своей основе представления о художественном методе как сумме обязательных требований, за пределами которых сразу начинается нечто совершенно не похожее на социалистический реализм.

Общность художественного метода возникает не вследствие прилежного усвоения верных теоретических положений и формул, а главным образом благодаря общности идейных и творческих устремлений писателей, благодаря воздействию самой жизни и ее логики. Это, однако, не уменьшает большого значения самих теоретических положений. Одновременно с тем несомненна и другая сторона вопроса — крупный художник не просто использует сформировавшиеся принципы социалистического реализма, но и привносит в них нечто свое, развивает их. Если бы этого не было, метод социалистического реализма оставался бы неизменным, а он, как это хорошо известно, развивается, и происходит такой процесс не сам по себе, не спонтанно, а в результате творческих завоеваний выдающихся писателей.

Достаточно широким признанием пользуется сейчас положение о том, что метод — это общее, а индивидуальное — стиль. Выходит, что творческая личность писателя проявляет себя преимущественно в об-

ласти стиля. Но это, конечно, неверно. Она раскрывается прежде всего в своеобразии его художественного мышления, его поэтического видения и отражения жизни, а потому естественно, что она находит свое выражение и в индивидуальных особенностях творческого метода писателя. Особенности эти не отделяют талантливую художника от движения литературы в целом. Его творческий метод представляет собой единство общего и индивидуального. Но именно потому, что это не механическое соединение, а неделимый сплав, мы вправе говорить об индивидуальном методе писателя, не противопоставляя его общим принципам социалистического реализма и не умаляя его значения.

В индивидуальном, которое выходит за рамки стиля, некоторые критики склонны видеть серьезную опасность. «Теория индивидуальных методов», — пишет, например, А. Эльяшевич, — в сущности, ликвидирует самое представление о едином методе социалистического реализма. Ибо если индивидуален метод, а не стиль писателя, то в чем же проявляется общность индивидуальных стилей разных художников? Мы говорим о единстве и многообразии советской литературы. Но в данном случае остается только многообразие. Единство же решительно исчезает»¹. Для критика единый метод только тот, в котором нет ни унции личного, индивидуального. Но он, вероятно, не задумывался над тем, как писатель может использовать единый метод, не проявляя личной творческой страсти и инициативы, не соединяя его органически со своими художественными исканиями, не превращая его в свое индивидуальное достояние. Без всего этого просто невозможно подлинное художественное творчество.

Эльяшевичу кажется, что признание индивидуальных методов разрушает единство социалистического реализма, единство нашей литературы. Однако почему личное начало, проявляемое художниками социалистического мироощущения, может привести к таким тяжелым последствиям? Ведь единство выражается не только в методе, но и в их социалистическом мироощущении. А кроме того, сам индивидуальный метод,

¹ А. Эльяшевич. В спорах о методе. — «Звезда», 1966, № 6, с. 213.

как уже сказано, не только не находится в противоречии с общими принципами социалистического реализма, но и включает их в себя как свою основу. Творческая личность художника социалистического склада, его индивидуальный метод далеки от тех эстетических монад, которые пугают Эльяшевича.

Характерно, что и индивидуальные стили представляются критику явлениями, в сущности, разобщенными друг от друга. Соотносятся они между собою, по его мнению, лишь через посредство метода. Но ведь это тоже неверно. И в самих индивидуальных стилях раскрываются общие черты. Иначе и не может быть. Недаром говорят о стилевых тенденциях, стилевых потоках в советской и других социалистических литературах. Кроме того, немало интересных мыслей нашей критикой высказано о национальных стилях в искусстве социалистического реализма и т. д. Суждения Эльяшевича относительно теории индивидуальных методов, его понимание взаимосвязи общего и индивидуального не приближают нас к истине, а уводят от нее.

Отрицание того, что называют теорией индивидуальных методов, не может повлиять на реальное существование их в литературе социалистического реализма. Если от теории обратиться к живому опыту различных социалистических литератур, то вряд ли кто-либо сможет доказать, что творческие различия, например, между Маяковским и Я. Купалой, Незвалом и Твардовским, Межелайтисом и Прокофьевым, Леоновым и Марией Пуймановой, Арагоном и Алексеем Толстым, Брехтом и Погодиным касаются лишь стилия их произведений, что они не затрагивают художественного мышления этих писателей, не распространяются на особенности их творческого метода. Доказать это невозможно, ибо утверждения такого рода вступают в конфликт с действительностью. Подобные параллели легко можно было бы значительно увеличить. Не случайно, что во многих творческих дискуссиях, происходивших в последние годы, в писательских ответах на различные журнальные анкеты ясно отражаются опасения по поводу того, что наши теоретические построения далеко не всегда учитывают индивидуальное своеобразие художников слова.

Своеобразие это, индивидуальный метод писателя представляют собой ценность, разумеется, не в силу своей имманентной сущности, а как содержательное начало, как выражение того богатства искусства социалистического реализма, которое глубоко отражает многообразие действительности, входит органической частью в духовную жизнь нашего общества. Но именно поэтому необходимо широкое осмысление особенностей индивидуального, его связей с общим.

Различное отношение к идее нормативности метода социалистического реализма сказывается и в происходящих в последние годы спорах о средствах художественной выразительности, об использовании завоеваний других литературных направлений в этой области. Споры ведутся в основном между защитниками изображения жизни в формах самой жизни и сторонниками обращения к приемам художественной условности, обращения, которое, как обычно подчеркивается, оправдано творческим замыслом, идеей произведения. Казалось бы, что особого предмета для широких дискуссий и не существует, ибо нет оснований для противопоставления одних средств реалистического изображения действительности другим. В мировой литературе известно немало прекрасных реалистических произведений, в которых выразительно используются гипербола, гротеск, аллегория и иные близкие к ним способы поэтической выразительности. Достаточно вспомнить только Рабле, Свифта, Бальзака, Гоголя, Щедрина, Франса, Чапека, Маяковского.

Однако творческий опыт этих и ряда других художников слова защитниками изображения жизни в формах самой жизни считается мало подходящим для социалистического реализма; использование приемов художественной условности, с их точки зрения, не соответствует его природе или, по крайней мере, основным его тенденциям. «Среди стилевых течений социалистического реализма,— пишет С. Петров,— особенно богатый опыт имеет, как можно его назвать, «натуральное», или собственно реалистическое течение. Мы выступаем за многообразие стилевых течений и художественных форм. Но хочется подчеркнуть, что именно это течение адекватно самому методу реализ-

ма...» С «натуральностью» «...связаны великие художественные достижения классического реализма. Ею сделан и наибольший вклад в искусство социалистического реализма не только у нас, но и за рубежом, особенно в развитии романа»¹. Но если *только* «натуральное» течение адекватно методу реализма, то отсюда как раз и следует, что другие течения не соответствуют его природе. Вероятно, в лучшем случае они могут рассматриваться как терпимые, но не больше. Нормативный характер положений, которые развивает С. Петров, очевиден.

Самое главное, однако, заключается в том, что нормативность эта ведет к обедненному пониманию литературы социалистического реализма. Если принять «натуральность», как ее представляет себе С. Петров, в качестве основного критерия социалистического реализма, то прежде всего далекими от него окажутся лучшие создания Маяковского, Брехта, Неруды, Назыма Хикмета, Вишневского, такие произведения, как «Железный поток» Серафимовича, «Дорога на океан» Леонова и другие значительные явления искусства социалистического реализма. Но, кроме того, позиция простой «натуральности» существенно ограничивает поиски новых средств художественной выразительности и в дальнейшем.

Сама по себе «натуральность», так же как и другие формы отражения действительности, не является, конечно, решающим моментом в оценке реалистического характера произведения. «Натуральность» нередко выступает в виде откровенного натурализма, который чужд всякому подлинному реализму, социалистическому в том числе. И только проникновение в сущность явлений жизни, раскрытие ее подлинного содержания, ее типических черт определяют реалистические свойства художественного произведения. И средства поэтической выразительности реализма следует рассматривать и оценивать именно с этой точки зрения.

С. Петров высказывает верную мысль: «...не следует смешивать метод и стиль»². Но положение это, при-

¹ «Октябрь», 1967, № 8, с. 195.

² Там же, с. 193.

знаваемое справедливим в отношении классического наследия, забывается им, когда он характеризует важнейшие черты литературы социалистического реализма, когда выделяет в ней «собственно реалистическое течение». При выяснении связей метода и стиля нельзя не учесть такого, например, характерного высказывания Назыма Хикмета: «...в вопросах художественной формы я признаю теперь самые различные способы выразительности, стараюсь их понять и освоить. При одном, однако, условии, чтобы они были применены умело, чтобы они действительно были выразительны, а не аморфны, и чтобы они наилучшим образом способствовали передаче содержания»¹.

Споры о различных способах поэтической выразительности включают в себя и полемику о возможностях использования художественных средств и приемов, выработанных писателями, принадлежащими к другим литературным течениям, в том числе и к так называемому авангарду. Подчеркивая значение литературы нового типа, социалистического реализма, было бы, разумеется, совершенно неверным полагать, что талантливые художники различных современных направлений не совершают творческих открытий, не создают произведений интересных и по своей образной системе, и по своим новым изобразительным и выразительным средствам. Некоторые из них в иной своей функции, несомненно, могут быть плодотворно использованы социалистической литературой, — в кругу способов и средств художественной выразительности, открытых и вновь открываемых ее творцами.

Если крупные современные писатели — и критические реалисты, и «левые» модернисты — так или иначе постоянно обращаются к творческому опыту искусства социалистического реализма, учитывают его, то не представляется сколько-нибудь удивительным и восприятие мастерами социалистического искусства опыта художников других направлений. Важно лишь, чтобы это восприятие содействовало росту социалистической литературы. «Новые эстетические искания, на первый взгляд далекие от реализма, — писал Андре Стилль, — в действительности обогащают его и оказыва-

¹ «Проблемы востоковедения», 1959, № 2, с. 80.

ются весьма плодотворными, ибо по внешности противоположные тенденции порою отнюдь не исключают друг друга»¹.

Однако нельзя не заметить того, что дискуссия о средствах поэтической выразительности имела до сих пор несколько односторонний характер. Вопросы, которые в этой области возникают сейчас в советской литературе и в других социалистических литературах, отнюдь не ограничиваются антиномией — «в формах самой жизни» и «художественная условность». Изменения, происходящие в общественной жизни, новые духовные запросы широкой читательской аудитории, развитие метода социалистического реализма обуславливают разнообразные творческие искания, затрагивающие и те проблемы, которые освещает литература, и вопрос о героях современной эпохи, и другие. Искания эти интенсивно распространяются и на область стиля, жанров и т. д. Во всех этих поисках формируются новые начала и тенденции социалистического искусства. Формирование это нередко происходит очень противоречиво, с большими зигзагами. И изучать этот процесс, думается, следует в его комплексности, в разных его проявлениях. Тогда более отчетливым предстанет и общий характер литературного процесса, и отдельные его стороны.

7

Оживленный характер принял сейчас обмен мнениями по вопросу о соотношении социалистического реализма и социалистической литературы. Обсуждение этой проблемы в советской критике вызвано не сомнениями относительно ведущих начал литературного процесса, а стремлением более глубоко понять и оценить различные литературные явления, которые развивались под воздействием идей социализма.

Одни из участников этого обмена мнениями защищают ту точку зрения, что социалистический реализм и социалистическая литература — понятия тождественные. Нужно преодолеть, считают они, суженное понимание социалистического реализма, а при более ши-

¹ «Известия», 22 марта 1967 года.

роком его истолковании он включает в себя все разнообразие писательских индивидуальностей и течений в любой социалистической литературе.

Другие же участники дискуссии полагают, что социалистическая литература — явление более широкое, нежели социалистический реализм¹. Творчество некоторых крупных советских художников слова, будучи социалистическим по своему содержанию, не заключает в себе тех особенностей, которые характеризуют социалистический реализм. При этом называются имена Есенина, Ахматовой, Пастернака, Цветаевой, Сергеева-Ценского, Пришвина, Вересаева, Хлебникова, П. Романова и ряда других писателей. Тем обстоятельством, что в социалистической литературе, подчеркивают сторонники второй точки зрения, существовали и существуют различные течения, никак не умаляется ведущая, авангардная роль социалистического реализма в раскрытии процессов созидания нового общества, в борьбе за социализм.

Более верной нам представляется постановка проблемы защитниками этой второй точки зрения, хотя в содержании самой темы многое еще остается непроясненным. И тут необходимо отметить прежде всего следующее. Добиваться объемности понятия «социалистическая литература» вовсе не обязательно за счет сужения границ социалистического реализма, ибо ложные представления о нем возникают не только тогда, когда его свойства неправомерно переносятся на произведения писателей других течений в социалистической литературе, но и в тех случаях, когда из-за узости критериев крупные писатели признаются не причастными к нему. Это вместе с тем не означает, что можно и нужно расширять понятие социалистического реализма до такой степени, что оно теряет свои конкретные очертания, свой подлинный смысл. Стремления в этом направлении в последнее время проявляются очень сильно, так же как и тенденции характеризовать иные явления социалистической ли-

¹ См. статьи: А. И. Овчаренко. Социалистический реализм и современный литературный процесс («Вопросы литературы», 1966, № 12); А. И. Метченко. О социалистическом реализме и социалистическом искусстве («Октябрь», 1967, № 6).

тературы в качестве эмбриональных форм реализма, подступов к нему, временного ухода в сторону и т. д.

В таком, например, духе оценивается пролетарская литература эпохи гражданской войны, о романтическом характере которой уже шла речь. Но ни ссылки на эмбриональные формы социалистического реализма, ни заявления о недостаточной зрелости поэтического мышления, ни суждения о влиянии инородной поэтики и стилистики не дают возможности понять эту литературу, ее своеобразие, закономерность ее возникновения. То же самое можно сказать и о других явлениях новой литературы, находящихся вне пределов социалистического реализма.

Наиболее распространенное объяснение этих явлений сводится к тому, что наряду с социалистическим реализмом в новой литературе развивается романтическое направление. Иногда к этому присоединяют еще критический реализм, который обычно относят к начальным этапам становления социалистической литературы и рассматривают как переходную ступень к более глубокому осмыслению процессов общественной жизни.

Суждения о революционно-романтических началах в новой литературе убедительны, они подтверждаются фактами. Однако суждения эти совершенно недостаточны для того, чтобы понять особенности творчества целого ряда художников. Мало помогают этому и суждения о критическом реализме. Вряд ли что-либо существенно прояснится, если, например, Ахматову, Пастернаку, Цветаеву, Пришвину отнести к числу романтиков. Еще более далекими и сторонними для них являются критерии и принципы критического реализма. Но и для понимания творчества Сергеева-Ценского, Вересаева эти критерии также недостаточны.

Наши устоявшиеся терминологические обозначения далеко не всегда оказываются эффективными. Но существо вопроса заключается не столько в необходимости подыскать соответствующие обозначения и термины, сколько в том, чтобы раскрыть специфические черты различных явлений и течений внутри социалистической литературы. Новый характер придали, в частности, творчеству писателей, начавших свою литературную деятельность в дооктябрьский период, вос-

принятые ими идеи социализма. Существенное значение здесь имели и связи с иной, чем раньше, читательской аудиторией, сложившейся в годы после Октября.

В широком общественно-эстетическом плане важно понять как идейно-художественные особенности различных течений в социалистической литературе, так и их функцию. И хотя она отнюдь не однозначна, нет оснований говорить о ее разнородности, если иметь в виду течения, которые включает в себя *социалистическая литература*. Внутренний мир людей нового общества отличается необыкновенным разнообразием; их духовные запросы широки и многолики. Поэтому понятен не только генезис отдельных явлений новой литературы, но и тот интенсивный отклик, который вызывает, например, лирика таких поэтов, как Есенин, Ахматова, Пастернак. Их читательская аудитория, судя по всему, неодинакова по своему составу. Но глубокое духовное и эстетическое воздействие лучших произведений этих поэтов несомненно. Есенин справедливо признается классиком советской литературы. Оценивая творчество Пастернака, А. И. Метченко пишет: «Б. Пастернак — один из талантливых представителей *социалистической литературы*. Это надо сказать полным голосом. Отлучать его от времени и общества, в котором он жил, значит идти против фактов и поддерживать иллюзию независимости искусства от жизни»¹. С этими мыслями критика нельзя не согласиться.

Было бы, думается, мало оправданным стремление охарактеризовать, скажем, Пришвина как сформировавшегося художника социалистического реализма; его творчество развивалось преимущественно, хотя и не всегда, в стороне от проблем и творческих решений, присущих социалистическому реализму как ведущему направлению в советской литературе. Но Пришвин, несомненно, писатель социалистического мироощущения, и его произведения увлекают широкие круги читателей своей философичностью, тонкостью наблюдений, внутренней чистотой и цельностью. Природа включает в себе огромную притягательную силу, и человек на протяжении веков испытывал и испытывает

¹ «Октябрь», 1967, № 6, с. 199. (Курсив мой. — М. Х.)

ее эстетическое воздействие. Но интерес к творчеству Пришвина объясняется не только тем, что он пишет о природе, а и тем, как он пишет о ней. Пришвину одинаково чужды и чисто эстетское восприятие природы, и элементарно потребительское к ней отношение. Писатель остро чувствует и замечательно передает красоту, очарование природы, и вместе с тем в его произведениях всегда ощущается рачительный хозяин, которому дороги все ее богатства, ибо они нужны человеку, и нужны не только в узко утилитарном плане. И человек в понимании Пришвина — не просто отдельный индивидуум, а нечто значительно большее: это и личность, и человеческий коллектив.

Иной характер носят связи, например, творчества А. Грина с читательской аудиторией, ее запросами. В. Шкловский верно назвал его писателем молодежи, прозаиком подвига. Романтик по складу своего дарования, А. Грин создал произведения, захватывающие читателя и описанием необыкновенных происшествий, и благородством, внутренней силой своих героев, и теми прекрасными человеческими подвигами, которые они совершают. Горячо любимый молодежью, А. Грин привлекает внимание и симпатии не только ее, но и всех тех, кто неравнодушен к поэзии возвышенного дерзания.

Заметное место как в советской, так и в некоторых других социалистических литературах занимают произведения собственно приключенческого, научно-фантастического жанров. Они вызывают большой интерес различных слоев читателей. Произведения такого рода удовлетворяют определенные духовные и эстетические потребности, о которых вовсе не следует говорить в сколько-нибудь скептическом тоне. Но, разумеется, оценивать с позиций социалистического реализма научно-фантастическую и приключенческую литературу было бы и невозможным и ненужным.

Все это лишь отдельные примеры, показывающие необходимость рассматривать различные течения в социалистической литературе с точки зрения их общественно-эстетической функции. Нет необходимости особо подчеркивать, что эта функция — явление изменяющееся. Но данное обстоятельство не может быть аргументом против ее изучения хотя бы уже потому, что

такого рода исследование проливает свет на процессы развития социалистической литературы, на связи ее с духовной культурой нашего общества.

Социалистическая литература — это литература многих народов, многих наций. Революционное рабочее движение, коммунистические партии социалистических стран не только провозгласили равенство всех народов и наций, но и создали в процессе социалистического строительства необходимые условия для успешного роста их национальной культуры. В своем развитии каждая национальная социалистическая литература широко использует прогрессивные культурные традиции своего народа, так же как и традиции других наций. Ленинская теория национальной социалистической культуры решительно опровергает многочисленные буржуазные теории о неизбежности нивелировки национальных культур в современную эпоху. Идеи о безнациональном развитии литературы и искусства буржуазные теоретики стремятся подкрепить ссылками на новые средства коммуникации, на особый характер искусства XX века.

Практика полностью подтвердила правоту ленинских идей. Расцвет национальных культур в СССР и в других социалистических странах разрушает доводы об унификации культуры, литературы и искусства. И тем не менее, опираясь на опыт унифицированного искусства крайних модернистских течений, буржуазные теоретики продолжают твердить о стирании национальных граней в литературе и искусстве.

Теориям унификации социалистические литературы противопоставляют творческое многообразие, принципы идейного единства. Социализм придает новое направление развитию каждой национальной литературы; в свою очередь, рост отдельных национальных литератур обогащает социалистическую культуру в целом.

Отделять интернациональное от национального — значит создавать совершенно неверные представления о том, что новая национальная культура не заключает в себе социалистического содержания, не способна его выражать и развивать. Сближение социалистических наций ведет и к сближению культур, литератур, усиливается их творческое взаимодействие, их

взаимообогащение. Но это вовсе не означает стирания их национального своеобразия.

Если не верны идеи о развитии литературы социализма вне национальных ее форм и особенностей, то не верно и всякое принижение социалистического содержания новой национальной литературы. Заботы о национальной специфике только тогда осуществляются в социалистическом духе, когда они не ведут к обособлению социалистических литератур, когда они способствуют сближению народов. Чувство национального достоинства как раз тем и отличается от национализма, что первое исходит из идеи равенства народов, их братского сотрудничества, в то время как в основе национализма лежит чувство неприязни к другим народам, идея превосходства над другими нациями. Само национальное своеобразие литературных произведений приобретает совершенно иной характер в тех случаях, когда приглушается или утрачивается их социалистическая направленность, при тех обстоятельствах, когда ослабляется или исчезает их интернациональная устремленность. Огромные творческие завоевания социалистической литературы вдохновлены идеями равенства и дружбы народов, идеями интернационализма. С воплощением этих идей органически соединяется ее активное влияние на общественное сознание, жизнь людей.

Великая Октябрьская социалистическая революция создала широкие возможности для развития литературы нового типа. Благодаря Октябрю ее художники достигли того тесного сближения искусства слова с народной жизнью, о котором мечтали и к которому стремились многие выдающиеся писатели прошлого. Сближение это позволило мастерам социалистической литературы новаторски решить важные идейно-эстетические проблемы. Постигание того, как социализм изменяет общественную, духовную жизнь людей, явилось источником блистательных художественных открытий новой литературы, открытий, составивших крупнейший вклад в мировую литературу. В современном литературном процессе литература социализма занимает виднейшее место. Она оказывает на все литературное развитие современности огромное влияние; она стала той силой, с которой не могут

не считаться самые непримиримые ее ниспровергатели.

Л. И. Брежнев отмечал: «С продвижением нашего общества по пути коммунистического строительства возрастает роль литературы и искусства в формировании мировоззрения советского человека, его нравственных убеждений, духовной культуры».

Социалистическая литература несет народам мира великую историческую правду, правду о победах социализма и о тех трудностях, с которыми встречается переустройство жизни, о новых человеческих отношениях и о бесчеловечности буржуазного социального порядка. Произведения, созданные художниками социалистической литературы, раскрывают всю сложность и динамику современной действительности, они заключают в себе и глубокие раздумья о судьбах человечества, и яркие образы людей, проявляющих высокую самоотверженность в защите завоеваний революции, в труде ради общего блага; произведения эти, рисуя новое, растущее, выдержавшее и выдерживающее суровые испытания, содержат в себе огромную революционную энергию.

В своих творческих стремлениях социалистическая литература обращена не только к настоящему и прошлому, но и к будущему. И будущее открыто для нее, открыто для художественных исканий и свершений, для активного участия в совершенствовании жизни и человека, открыто потому, что социализм — настоящее и будущее мира.

ГЛАВА ПЯТАЯ

ВРЕМЯ И ЖИЗНЬ
ЛИТЕРАТУРНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

1

Развитие литературы неотделимо от движения времени. Пересечение этих двух процессов происходит не в одном, а в нескольких измерениях. Любая историческая эпоха с ее противоборствующими началами вызывает к жизни несхожие, часто разнородные литературные явления. Порожденные эпохой, они по-разному выражают ее, в том числе и в форме решительного отказа от воссоздания ее характерных свойств. Важнейшая особенность значительных произведений литературы и искусства состоит в том, что они не только заключают в себе черты времени, которому обязаны своим возникновением, но и вступают в живое соприкосновение с последующими эпохами.

Понять природу, внутренний строй литературных явлений невозможно без выяснения их социальных истоков, их происхождения. Именно этим и обусловлено то большое место, которое занимает в марксистском литературоведении историко-генетическое изучение литературы. Однако позволяет ли такого рода исследование в полной мере ответить на вопрос об общественно-эстетической функции выдающихся литературных произведений в различные периоды их исторического бытия? Существовало и существует мнение, что многостороннее освещение связей литературных явлений с конкретной исторической действительностью, которая

сформировала их и в них отразилась, раскрытие места этих явлений в литературном процессе определенного времени как раз и объясняет их воздействие на общественное сознание других эпох. Но такое мнение справедливо лишь до известной степени.

Само по себе исследование социального генезиса литературных произведений еще не дает возможности определить их последующую жизнь хотя бы уже потому, что они входят в орбиту иных времен, вступают в сферу новых идейных, эстетических запросов. И чем более ученый замыкается в мелочных исторических и историко-бытовых комментариях, чем обстоятельнее локальные литературные сопоставления, тем меньше открывается простора для уяснения самого существа жизни литературных произведений. Чаще всего малопродуктивными, а нередко и весьма наивными оказываются, например, довольно широко распространенные теперь изыскания, касающиеся «окружения» того или иного писателя, характеристика его родственников и знакомых, ближних и дальних родственников этих знакомых и т. д. Столь же малопродуктивными представляются и исследования, смысл которых заключается в том, чтобы «прикрепить» поэтические образы литературного произведения к отдельным конкретным жизненным событиям и фактам; обобщающее значение художественных образов тем самым выносятся за скобки.

Работы мелочно-исторического, эмпирико-комментаторского толка появлялись и появляются сейчас в большом количестве. И как своего рода реакция на них в последние годы наблюдается очевидная неудовлетворенность, так сказать, чистым социально-генетическим изучением литературы. «Неужели сотни миллионов,— писал И. Эренбург,— читают «Красное и черное» для того, чтобы узнать, как выглядело французское общество конца двадцатых годов XIX века? Кто посмеет утверждать, что «Дон-Кихот» много веков волнует человечество потому, что представляет собой критику на рыцарские романы, которыми увлекались испанцы в XVI веке?»¹

¹ И. Эренбург. Собр. соч. в 9-ти томах, т. 6. М., «Художественная литература», 1965, с. 136

Близкую к этому мысль высказал и поэт И. Сельвинский в стихотворении «Данте»:

Какое мне дело до гвельфов и гибеллинов,
До ада, чистилища, рая — какое мне дело?
Но почему же, всю эту ветошь отринув,
Читая поэму, я напряжен до предела?

Поэт сравнивает «Божественную комедию» со звучащей музыкой, покоряющей слушателей, с мощным органом, который передает сложнейший мир человеческих переживаний. Стихотворение свое И. Сельвинский заканчивает такими строками:

Быть может, когда-нибудь рухнут органные своды,
Заржавеет медь и флейты охрипнет рулада,
Но вечной останется Дантова жажда свободы,
Покуда земля — видения Дантова ада.

Можно не соглашаться с известным скептицизмом по отношению к историческому изучению художественного творчества, который отразился не только в приведенных высказываниях, но и в суждениях ряда других авторов. Однако нельзя игнорировать то обстоятельство, что при социально-генетическом исследовании литературных явлений прошлого обычно остается в стороне выяснение их общественно-эстетического воздействия, раскрытие того, чем они дороги человеку современной эпохи, как, какими своими сторонами они входят в современную культуру. В отличие от многих идеалистических течений, марксистско-ленинская теория подчеркивает действительную роль искусства. В предыдущей главе уже шла речь о функции отдельных течений социалистической литературы. Теперь тему функционирования литературно-художественных явлений надлежит рассмотреть в более широком плане.

История литературы накопила немало фактов, свидетельствующих о различном восприятии в разные эпохи как творчества крупных писателей в целом, так и отдельных их произведений. Известны, например, резкие колебания в оценке Шекспира на протяжении столетий. В период классицизма в Англии Шекспир вызывает к себе отрицательное отношение. За ним признаются некоторые достоинства комедиографа. Зато трагедии его высмеиваются как ничтожные, ни в

какой мере не удовлетворяющие требованиям произведения хорошего вкуса.

Для французского читателя и зрителя Шекспира в 30-х годах XVIII века открывает Вольтер. Он признает английского драматурга гением, в творчестве которого, однако, причудливо сочетаются совершенно разнородные начала. «Шекспир,— заявлял Вольтер,— отец английской трагедии, является также отцом варварства, которое в ней царит. Его высокий гений, гений без культуры и без вкуса создал хаотический театр. Пьесы его — это уроды, в которых, однако, содержатся части, являющиеся шедеврами натуры». Высоко оценивая отдельные стороны творчества Шекспира, Вольтер многое в нем решительно не принимал, относя это многое за счет того, что творческая индивидуальность художника не была обогащена культурой. «Кажется, что Природе,— писал он,— заблагорассудилось соединить в голове Шекспира все, что можно представить себе самого сильного и самого великого, со всем низким и отвратительным, что может принадлежать грубости, лишенной разума»¹.

Романтики, в том числе английские, восторженно отзывались о Шекспире, рассматривая его произведения как образец необыкновенно яркого, смелого искусства, отвергающего всякого рода каноны, предвзятые, схоластические правила. Он стал для романтиков своего рода знаменем в их борьбе против классицизма, его догм. Однако Байрон, например, весьма критически относился к Шекспиру².

Вдохновляющим примером творчество английского драматурга было не только для романтиков, но и для многих художников-реалистов. Вспомним Пушкина, то влияние, которое оказал Шекспир на формирование его реалистического метода. Создавая «Бориса Годунова» — первое свое реалистическое произведение, Пушкин действительно воспринял творческие заветы, как

¹ См.: К. Н. Державин. Вольтер. М., Изд-во АН СССР, 1946, с. 328.

² В письме Томасу Муру (3 мая 1821 года) Байрон заявлял: «Можете, если угодно, называть Шекспира и Мильтона пирамидами, но я предпочитаю храм Тезея или Парфенон груде обожженного кирпича» (Байрон. Дневники. Письма. М., Изд-во АН СССР, 1963, с. 234).

он говорил, «отца нашего Шекспира». «Не смущаемый никаким светским влиянием,— писал поэт,— Шексп[иру] я подражал в его вольном и широком изображении характеров, в небрежном и простом составлении типов»¹.

Но и в XIX веке, когда широко распространилась и упрочилась слава Шекспира как одного из величайших художников мира, слышались голоса сомнения и возражения против общепринятого мнения, и среди них — могучий голос Л. Толстого, подвергнувшего резкой критике произведения английского драматурга.

Очень сложным и противоречивым было, как известно, и восприятие творчества Пушкина. Оно по-разному оценивалось как современниками, так и различными кругами общества на протяжении прошлого века. И хотя пушкинские произведения очень быстро завоевали широкое признание, шумную славу, истинное значение их оставалось так или иначе скрытым не только для непримиримых врагов поэта, вроде Булгарина, но и для некоторых его друзей. Интересным в этом смысле представляется письмо П. Вяземского А. Тургеневу, в котором содержится сравнение Пушкина с малозначительным поэтом того времени И. Козловым — автором поэмы «Чернец» (1825). П. Вяземский писал: «Я восхищаюсь «Чернецом»; в нем красоты глубокие, и скажу тебе на ухо — более чувства, более размышления, чем в поэмах Пушкина»². Нельзя не отметить, что эта сравнительная оценка возникла в ту пору, когда пушкинские произведения пользовались у публики исключительным успехом.

Интерес к Пушкину в разное время был далеко не одинаковым. Периоды взволнованного увлечения его творчеством сменялись периодами заметного охлаждения к нему читателей. И тем не менее на протяжении почти всего столетия Пушкин являлся своеобразным центром идейных, эстетических притяжений и отталкиваний. Белинский впервые не только глубоко раскрыл силу и огромное значение художественных обобщений поэта, но и наметил принципы исторического

¹ А. С. Пушкин. Полн. собр. соч., т. 11, с. 140.

² «Остафьевский архив князей Вяземских», т. III. СПб., 1899, с. 114.

подхода к его творчеству. В статьях критика нашли свое выражение восприятие поэзии Пушкина, свойственное его современнику, и исторический взгляд на нее, который проявился как в характеристике развития русской литературы, подготовившей появление Пушкина, так и в признании того, что его произведения можно и нужно рассматривать с точки зрения духовных, эстетических запросов последующих эпох. В статье «Русская литература в 1841 году» Белинский писал: «Пушкин принадлежит к вечно живущим и движущимся явлениям, не останавливающимся на той точке, на которой застала их смерть, но продолжающим развиваться в сознании общества. Каждая эпоха произносит о них свое суждение, и как бы ни верно поняла она их, но всегда оставит следующей за нею эпохе сказать что-нибудь новое и более верное, и ни одна и никогда не выскажет всего...»¹

Глубокая, значительная мысль Белинского нуждается в одном уточнении — «новое» в последующие исторические периоды высказывалось довольно часто, «более верное» — далеко не всегда. И это, вероятно, особенно касается времени, которое непосредственно примыкает к тому, когда были написаны статьи Белинского. В острых спорах о Пушкине, которые происходили в 50—60-х годах прошлого века, выявились очень разные и нередко в чем-то близкие одна другой точки зрения, чуждые историзму, крайне упрощавшие и искажавшие облик поэта. Если сторонники «свободного творчества» — А. Дружинин, П. Анненков, — превознося Пушкина, стремились доказать, что он был художником далеким от общественных волнений и интересов, глашатаем идей «чистого искусства», то такой критик, как Писарев, не находя в произведениях поэта социального содержания, которое он хотел бы видеть в них, решительно отвергал все созданное Пушкиным. Убедением, что поэзия Пушкина лишена подлинного жизненного значения, и продиктованы такие, например, крайние суждения Писарева о поэте, связанные с «Памятником»: «Призывая к себе на помощь дикого тунгуса и друга степей калмыка, Пушкин поступает очень расчетливо и благоразумно, пото-

¹ В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. V, с. 555.

му что легко может случиться, что более развитые племена Российской империи, именно финн и гордый внук славян, в самом непродолжительном времени жестоко обманут честолюбивые и несбыточные надежды искусного версификатора, самовольно надевшего себе на голову венец бессмертия, на который он не имеет никакого законного права»¹. Какими бы неосновательными нам ни казались эти, равно как и другие, высказывания, они — свидетельство реального исторического бытия произведений Пушкина, их восприятия.

Пушкинское творчество входило в тесное соприкосновение с самыми различными явлениями русской литературы и культуры, раскрывая свою необыкновенную мощь. Его воздействие было очень широким и по своему диапазону и характеру тех творческих импульсов, которые оно возбуждало. И даже тогда, когда пушкинское наследие вызывало отталкивания, в самой горячности, страсти отрицания ясно ощущалось сознание его огромной силы.

В начале XX века, незадолго до Октябрьской революции, столкнулись два резко отличных отношения к Пушкину. Одно из них было высказано в декларации русских футуристов. «Сбросим Пушкина с корабля современности», — заявляли они. Современное искусство футуристы намеревались создавать, исходя из отрицания традиций русской и мировой классической литературы. Символом этой литературы для них был Пушкин, он представлялся им антиподом новаторства в искусстве. В это же самое время, основываясь на совсем ином понимании развития культуры, Максим Горький выдвинул замечательную формулу: Пушкин «у нас — начало всех начал»². Основоположник литературы нового типа, Горький подчеркивал принципы преемственности в историческом движении культуры, огромную роль прогрессивных традиций, традиций Пушкина в становлении и развитии литературы, связанной с революционным движением рабочего класса.

После Октябрьской революции Горький неоднократно характеризовал величие поэта, огромную цен-

¹ Д. И. Писарев. Соч. в 4-х томах, т. 3. М., Гослитиздат, 1956, с. 413.

² М. Горький. Собр. соч. в 30-ти томах, т. 29, с. 181.

ность его творчества для широких слоев трудящихся, для становления социалистической культуры. Идеи Горького помогли преодолеть вульгарно-социологический подход к произведениям Пушкина, подход, который определенное время после революции был у нас достаточно широко распространен. Общественные преобразования, развитие советской многонациональной культуры сделали Пушкина любимым поэтом всех народов нашей страны. Но несомненно, что социально-эстетическая функция его произведений сейчас в немалой степени отличается от того, как она раскрывалась в различные периоды и в различных слоях общества на протяжении прошлого века.

2

Явление это характерно и для исторической судьбы творческого наследия других крупных писателей прошлого. Здесь существенны не только сами по себе изменения в восприятии произведений тех или иных художников слова, но и качественные особенности этих изменений, амплитуды расхождений в оценках как в синхронном, так и в диахронном плане. В этой связи весьма интересны спорные суждения о творчестве некоторых писателей, высказанные таким глубоким и проницательным критиком, как Белинский. Он очень высоко ценил, например, творчество Фенимора Купера. Характеризуя его одновременно с Вальтером Скоттом, Белинский писал: «Вальтера Скотта не должно и сравнивать с Купером, так же как Купера с Вальтером Скоттом: каждый из них велик по-своему, каждый самобытен и оригинален в высшей степени, а по силе творческой деятельности оба они принадлежат к величайшим мировым явлениям в сфере искусства»¹.

В статье «Разделение поэзии на роды и виды» критик ставит Купера рядом с Сервантесом, Гёте и выше Диккенса. «Имена Ричардсонов, Фильдингов, Радклиф, Левисов, Дюкре-Дюменилей, Лафонтенов, Шписов, Крамеров, Поль де Коков, Марриетов, Диккенсов, Лесажей, Мичьюренов, Гюго, де Виньи, — заявлял Белинский, — имеют свою относительную важность и пользуются

¹ В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. IV, с. 458.

или пользовались заслуженною известностью; но их отнюдь не должно смешивать с именами Сервантеса, Вальтера Скотта, Купера, Гофмана и Гёте, как романистов»¹. Вряд ли кто-либо сейчас согласится с такой оценкой Купера. Для нас Сервантес и Купер, Гёте и Купер — явления отнюдь не однородные, а глубоко различные, разнокачественные, точно так же, как нам представляется невозможным сблизать — в эстетическом отношении — творчество Филдинга и Радклиф, Лесажа и Шписа, Гюго и Поль де Кока. Однако сущность вопроса заключается не только в различии наших оценок Купера и восприятия его Белинским, а и в том, почему Купер в 40-х годах так воспринимался и что определило наше отношение к этому писателю.

Такого рода расхождения в оценках — явление примечательное, но оно вовсе не единственное и в том кругу фактов, к которым мы сейчас обратились. В статье «Объяснение на объяснение по поводу поэмы Гоголя «Мертвые души» Белинский, сопоставляя творчество Гоголя и Жорж Санд, писал: «...Жорж Занд имеет большое значение и во всемирно-исторической литературе, не в одной французской, тогда как Гоголь, при всей неотъемлемой великости его таланта, не имеет *решительно никакого* значения во всемирно-исторической литературе и велик только в одной русской... имя Жоржа Занда безусловно может входить в реестр имен европейских поэтов, тогда как помещение рядом имен Гоголя, Гомера и Шекспира оскорбляет и приличие и здравый смысл...»² И это сказано человеком, который высоко чтит Гоголя. Время показало необоснованность и «завышенной» оценки Белинским Жорж Санд, и его суждений о локально-национальном значении гоголевского творчества. В то время как произведения Жорж Санд постепенно во многом утрачивали силу своего воздействия, мировая слава Гоголя неизменно возрастала. И сегодня мы являемся свидетелями глубокого интереса к его творчеству в самых различных странах мира.

Но внимание наше и здесь привлекают не просто «просчеты» критика, а особенности восприятия раз-

¹ В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. V, с. 40.

² Там же, т. VI, с. 422.

личных явлений искусства. Отмечая эти особенности, не следует забывать о том, что Белинский вовсе не был одинок в своем почитании французской писательницы. Восторженно воспринимали ее произведения в 30—40-х годах такие люди, как Герцен, Щедрин, Достоевский, и не только они. Значительно позже в «Дневнике писателя» Достоевский, откликаясь на смерть Жорж Санд, писал: «Я думаю, я не ошибусь, если скажу, что Жорж Занд, по крайней мере, по моим воспоминаниям судя, заняла у нас чуть не самое первое место в ряду целой плеяды новых писателей, тогда вдруг прославившихся и прогремевших по всей Европе. Даже Диккенс, явившийся у нас почти одновременно с нею, уступал ей, может быть, в внимании нашей публики. Я не говорю уже о Бальзаке, явившемся прежде нее и давшем, однако, в тридцатых годах, такие произведения, как «Ежени Гранде» и «Старик Горю»... Впрочем, я говорю всё это не с точки зрения какой-нибудь критической оценки, а просто-за-просто припоминаю о вкусе тогдашней массы русских читателей, о непосредственном произведенном на них впечатлении»¹.

Имя Вальтера Скотта уже называлось здесь. Рядом с оценкой Белинского можно поставить суждения Стендаля об этом писателе, относящиеся к несколько более раннему периоду (1830 г.). Стендаль писал: «Посмотрите, какое множество людей заинтересовано провозглашать сэра Вальтера Скотта великим человеком. Каково бы ни было их число, я не надену маски лицемерия, столь модного в XIX веке; скажу откровенно: я убежден в том, что десяти лет будет достаточно, чтобы слава шотландского романиста уменьшилась наполовину»². В этом Стендаля, как ему казалось, убеждали и некоторые исторические примеры: «Ричардсон пользовался у нас такой же славой. Дидро говорил: «В изгнании или в тюрьме я хотел бы иметь при себе только три книги: Гомера, Библию и Клариссу Гарлоу». Подобно Вальтеру Скотту, Ричардсон пользовался большей славой в Париже, чем в Англии»³. Предсказания Стендаля в отношении Вальтера Скотта не

¹ Ф. М. Достоевский. Дневник писателя за 1873 и 1876 годы. М. — Л., Госиздат, 1929, с. 311.

² Стендаль. Собр. соч. в 15-ти томах, т. 7, с. 317.

³ Там же.

оправдались. Его произведения выдержали испытания достаточно длительного времени.

В различные эпохи по разным причинам наблюдается и скептическое отношение к крупным мастерам, и неоправданно высокая оценка некоторых талантливых писателей, и огромный успех произведений низкого художественного качества. В те же 40-е годы прошлого века во Франции, например, необычной популярностью пользовались романы Эжена Сю — «Парижские тайны», «Агасфер» и др. Проникнутые мотивами сентиментально-слезливого отношения к бедным, страдающим людям, построенные на широком использовании дешевых мелодраматических эффектов, острых сюжетных поворотов, сочинения Сю ставились многими современниками выше произведений крупнейших художников слова, в том числе и Бальзака. В «Святом семействе» Маркс и Энгельс подвергли «Парижские тайны» Эжена Сю суровой критике. Огромная популярность в свое время таких малоодаренных писателей, как Бенедиктов, Апухтин, Вербицкая, слишком хорошо известна, чтобы о ней следовало говорить особо. Точно так же можно отметить немало фактов, показывающих «трудное» и более позднее настоящее признание крупных мастеров. Творческая судьба Стендаля и Тютчева в этом смысле представляется достаточно показательной. Здесь же правомерно назвать имена Блейка, Мелвилла, Бодлера, Аполлинера и других писателей.

Отсюда, однако, никак нельзя сделать того вывода, к которому иногда приходят некоторые теоретики, что современники будто бы вообще, как правило, ошибаются в оценке различных явлений литературы и искусства своей эпохи. Вывод этот в целом неоправдан уже по одному тому, что между внутренней энергией художественных произведений и эстетическими потребностями того времени, когда они возникли, существуют глубокие динамические связи. Создавая свои произведения, художник обращается не к абстрактным существам, а прежде всего к людям того общества, в котором он живет, и сам он находится под неотразимым воздействием дум, чувств, стремлений своей эпохи. Здесь и заключены истоки живого восприятия созданий выдающихся мастеров их современ-

никами. Иное дело, что сами эстетические потребности, вкусы того или иного этапа в развитии общества неодинаковы и по своей социальной природе, и по своему качественному уровню. И это, естественно, сказывается на всем процессе восприятия явлений литературы и искусства. Нельзя не учитывать затем и сложности тех соотношений, которые нередко возникают между творческими открытиями художника и их «освоением» читателями, зрителями, слушателями, между характером художественных обобщений и их социальной, психологической проекцией.

Само вхождение крупных произведений литературы и искусства в культуру последующих эпох также представляет собой явление многообразное и противоречивое. Жизнь, социально-эстетическая функция этих произведений зачастую не совпадают с намерениями, которыми руководствовались их создатели, более того, нередко противоречат им. Ромен Роллан писал: «Для историка литературы интересно было бы точно понять, что именно в таких людях, как Руссо, Дидро, Вольтер, во всех великих художниках-предтечах опережает их самих, что в них принадлежит (хотя они сами об этом и не подозревают) грядущему, от которого, если бы они могли его предвидеть, они бы отреклись»¹. Само понятие «будущее» очень широко и изменчиво, оно включает в себя, если иметь в виду жизнь явлений искусства, разные эпохи, разных его «потребителей». И потому так сложна и интересна их историческая судьба.

Изменения в восприятии художественных произведений, происходящие с течением времени, затрагивают не какой-либо ограниченный их круг; они — эти изменения — распространяются не только на литературные явления более или менее отдаленного прошлого, — процессы такого рода носят, так сказать, глобальный характер. Они, естественно, касаются и литературы нашего времени. На наших глазах происходит существенное переосмысление творчества, например, Есенина, Булгакова, Ахматовой, Платонова и других писателей. Новые стороны раскрываются в произведениях Горького, Маяковского, Алексея Толстого. Несомненно, что

¹ Ромен Роллан. Собр. соч. в 14-ти томах, т. 14, с. 567.

творческая судьба каждого писателя индивидуальна, но и здесь, нужно полагать, существуют общие закономерности, пока еще не вскрытые исследователями.

Лев Толстой говорил о том, что время «просеивает» литературу. И это имеет непосредственное отношение к творчеству не только «малых» писателей или писателей так называемого «второго плана», но и к наследию выдающихся художников слова. Далеко не все в этом наследии выдерживает испытание временем. Чернышевский, например, в одном из своих писем заявлял: «Лучшее в немецкой литературе — хорошие вещи Шиллера и Гёте. После них таких талантов у немцев еще не являлось. У Шиллера — половина, у Гёте девять десятых — плохие вещи, зато остальные неизмеримо выше всего, написанного по-немецки»¹. Чрезмерная строгость этого мнения представляется более или менее очевидной, но суждение о том, что и в творчестве гениального мастера не все имеет одинаковую ценность, несомненно, справедливо. Сходную мысль в отношении Гёте, независимо от Чернышевского, высказал Толстой. «У него (Гёте. — М. Х.) — тридцать два, кажется, тома, а из них можно выбрать два, много три, а остальное совсем не хорошо: его романы, драматические произведения. Человечество движется вперед и ушло от этого»². Принцип дифференцированного подхода в том или ином своем виде применим к художественному наследию и других крупнейших писателей мира.

Иногда говорят, что подлинное художественное произведение неисчерпаемо. Положение это верно лишь в том смысле, что значение его творческих обобщений не ограничивается каким-либо определенным временем. Однако то обстоятельство, что произведения, признаваемые в качестве классических многими поколениями читателей, перестают оказывать эстетическое воздействие, свидетельствует об угасании их творческого потенциала. Естественно, что отнюдь не все их компоненты перестают функционировать одновременно. В художественном произведении — этой

¹ Н. Г. Чернышевский. Полн. собр. соч., т. XV, с. 323.

² См.: А. Б. Гольденвейзер. Вблизи Толстого. М., Гослитиздат, 1959, с. 86.

сложнейшей системе — существуют различные стороны и компоненты, находящиеся в динамическом соотношении между собою. Творческое создание сохраняет свою эстетическую целостность и тогда, когда отдельные его компоненты становятся эстетически нейтральными. Это явление наблюдается в жизни различных произведений искусства, в том числе и шедевров мировой литературы. В «Анне Карениной», например, довольно большое место занимает развитие темы судеб помещного землевладения. Судьбы эти живо волнуют Константина Левина; он пристально всматривается в процессы реальной жизни, видит «оскудение» дворянства. Не ограничиваясь пассивными наблюдениями, Левин пытается возродить — на новой основе — помещное хозяйство. Естественно, что современного читателя тема эта сама по себе не может глубоко затронуть, но именно потому, что он увлечен героями, их переживаниями, их драмой, сцены «ослабленного» эстетического напряжения или даже эмоционально нейтральные не нарушают общего восприятия романа, силы его воздействия.

В данном случае речь идет не об угасании творческого потенциала произведения, а о новом его осмыслении. Но и тогда, когда наблюдается его эстетическая нейтрализация, в суждениях об исчерпанности внутренней энергии, об окончательном суде времени следует соблюдать осторожность. И тут нельзя не вспомнить прекрасные слова Анатоля Франса: «Нет, приговоры, выносимые потомством, отнюдь не непрекаемы. Они нередко случайны... Да и как могут они быть окончательными? Ведь потомство никогда не завершается, и новые поколения постоянно пересматривают вынесенные ранее решения. Семнадцатый век произнес Ронсару обвинительный приговор; восемнадцатый — этот приговор утвердил; девятнадцатый — отменил его. Кто знает, какое решение вынесет двадцатый?.. После целого столетия славы Расин стал подвергаться хуле. Теперь его больше не бранят, но язык быстро меняется, и надо уже быть ученым, чтобы хорошо понимать стихи «Федры» или «Гофолии»¹.

¹ Анатоль Франс. Собр. соч. в 8-ми томах, т. 8. М., Гослитиздат, 1960, с. 44.

Анатоль Франс указывает на многие факты, характеризующие как колебания в восприятии творчества различных писателей, так и утрату их влияния на читающую публику. «Иной раз,— пишет он,— слава со временем меркнет. Умирает слава Тассо. Дю Бартас при жизни был более знаменит, чем Ронсар. Кто поручится, что слава его не воскреснет?.. Двадцать лет тому назад Ламартин был уже забыт, тогда как Мюссе оставался еще предметом горячего поклонения, с тех пор несколько поостывшего. Ныне оба они снова находят почитателей»¹.

Судьба творческого наследия писателей нередко сказывается разной в различной национальной среде. Так, «Божественная комедия» Данте, довольно быстро получившая известность и признание в ряде стран Европы, во Франции на протяжении очень длительного времени не находила сколько-нибудь широкого отклика. Вернер Фридерих — автор книги «Слава Данте за границей» — пишет по этому поводу: «За исключением Христины Пизанской и прежде всего Маргариты Наваррской Франция в течение столетий до смерти Вольтера и расцвета романтизма мало уделяла внимания Данте. Французский Ренессанс мог оценить произведения Петрарки, Ариосто, Кастильоне, но Данте по многим причинам рассматривался более средневековым, чем современным поэтом»².

Сложным и неоднородным оказывается воздействие произведений Толстого и Достоевского в различных национальных условиях. При этом достаточно отметить хотя бы специфическое восприятие Толстого в Индии и некоторых других странах Востока, где его высоко ценят прежде всего как религиозного философа, или же всяческое превознесение в некоторых западноевропейских странах высказанных Достоевским идей о трагедийности человеческого бытия, о смиренности — в противовес критическим началам его творчества, страстному обличению капитализма. Одним из характерных примеров различного отношения к писателю, на которое оказывают свое влияние националь-

¹ Анатоль Франс. Собр. соч. в 8-ми томах, т. 8, с. 44.

² Werner Friederich. Dante's fame abroad. 1350—1850. Roma, 1950, p. 57.

ные условия, может служить творчество Гашека. Произведения этого писателя приобрели огромную популярность в ряде стран, прежде чем у себя на родине он был признан выдающимся мастером. Характер, психологический облик главного героя его романа «Похождения бравого солдата Швейка» играли здесь не последнюю роль.

Аналогично разновременным истолкованиям литературы и в инациональных ее соприкосновениях, восприятие художественного явления не есть простое производное от его внутренних свойств. Это сложное взаимодействие его поэтического содержания с запросами разнообразной читательской аудитории.

3

Исследование действенной роли литературы, ее общественно-эстетической функции составляет особую задачу литературоведения, которая, к сожалению, еще не получила своего сколько-нибудь широкого осуществления. В отличие от социально-генетического рассмотрения литературных явлений этот аспект исследований можно было бы назвать историко-функциональным изучением словесного искусства. Особенности этого второго подхода к литературе обусловлены прежде всего тем, что в известной мере видоизменяется и объект и методика исследования. Если при генетическом рассмотрении литературы для выяснения процессов формирования, роста тех или иных направлений, жанров, стилей обычно широко привлекается так называемая «массовая продукция», то при историко-функциональном изучении литературных явлений не возникает необходимости обращения к ней. В то время как освещение литературного процесса, творческого развития крупных художников слова предполагает прежде всего анализ произведений, наиболее рельефно характеризующих генетические связи с эпохой, показывающих внутреннее движение литературы, историко-функциональный подход означает изучение литературных явлений, примечательных по своему воздействию на читательскую аудиторию и прежде всего, конечно, наи-

более жизнеспособных, если позволено будет так сказать, художественных произведений.

При всем различии этих двух подходов между ними есть и свои внутренние взаимодействия. Историко-функциональное изучение литературы представляет собой как бы продолжение социально-генетических исследований. Без выяснения жизни художественных произведений, их действительной роли наши знания литературного процесса оказываются неполными, односторонними. В то же самое время историко-функциональное исследование литературных явлений может оказаться в плену у импрессионизма и субъективизма, если оно не будет опираться на результаты генетического их изучения.

Проблема исторических судеб художественных произведений, их различного восприятия так или иначе ставилась уже сравнительно давно. Известному критику и теоретику А. Горнфельду принадлежит статья «О толковании художественного произведения», в которой он выдвигал некоторые теоретические положения, касающиеся неоднозначной оценки произведений литературы. А. Горнфельд был далек от понимания социальной природы искусства, от подлинного историзма, и потому ему не удалось дать верного освещения проблемы. Основное положение, которое он защищал, сводилось к тому, что крупные явления литературы представляют собой творения не только и даже не столько выдающихся художников слова, сколько читателей. «Великое художественное произведение в момент его завершения, — писал А. Горнфельд, — только семя. Оно может попасть на каменистую почву и не дать ростков, может под влиянием дурных условий дать ростки чахлые, может вырасти в громадное, величавое дерево... Конечно, из горошины не вырастет дуб, конечно, гениальное творение таит в себе возможности, каких не имеет художественная однодневка. Но все-таки возможности эти раскрываются лишь в истории»¹.

Согласно мысли А. Горнфельда, художественное произведение и тогда, когда оно закончено автором, не обладает качественной определенностью, какую-либо

¹ Сб. «Вопросы теории и психологии творчества», т. VII. Харьков, 1916, с. 10.

цельностью. Эту определенность оно приобретает лишь в соприкосновении с читательской аудиторией, и притом не всякой. А затем эстетическое качество меняется в зависимости от типа читателей. Авторское творение А. Горнфельд рассматривает, в сущности, как сосуд, который используется для хранения и переноса различного содержимого. А. Горнфельд так и пишет: «...Образы, созданные художником, остаются неподвижными, непоколебимыми, бессмертными, пустыми формами, которые сменяющиеся поколения читателей заполняют новым содержанием, новым смыслом»¹. Суждения эти заключают в себе принижение роли художественного творчества, отрицание объективности поэтических обобщений, их связи с реальной действительностью. Они проникнуты субъективизмом как в понимании литературы, так и в характеристике ее читательского восприятия.

А. Горнфельд подчеркивает отсутствие в художественном образе каких-либо устойчивых начал, полную свободу в его истолковании. «Грибоедовского Чацкого как устойчивого образа, как некоторого законченного содержания,— заявляет он,— нет и никогда не было. *Грибоедовский* Чацкий — это прекрасная, необходимая абстракция, но это абстракция, схематическое представление, нуждающееся в том, чтобы чье-нибудь индивидуальное понимание заполнило его содержание... Свой Гамлет у каждого поколения, свой Гамлет у каждого читателя. Они пользуются образом великого поэта для того, чтобы выразить при его посредстве свое душевное состояние...»²

При таком субъективированном понимании взаимоотношений литературы и читателя, конечно, совершенно невозможно дать научное освещение исторических судеб литературных произведений. Да и о каких исторических судьбах творческих созданий может идти речь, если художественный образ рассматривается как пустая форма, которая может вобрать в себя любое содержание, если восприятие произведения носит чисто индивидуальный характер, если, не обладая конкретной реальностью, художественное произведе-

¹ «Вопросы теории и психологии творчества», т. VII, с. 11.

² Там же.

ние, его образы предстают в стольких своих несхожих видах, сколько существует читателей.

Какими бы значительными ни были различия в восприятии литературного произведения, они не дают оснований подвергать сомнению его существование как реального явления, обладающего своими специфическими внутренними свойствами и особенностями. Именно эти качественные особенности прежде всего и обуславливают воздействие его на «потребителей» искусства, характер его связей с читательской аудиторией. И восприятие художественных произведений, будучи индивидуально-особенным, имеет у определенных групп читателей свои общие черты. И чем крупнее литературное явление, тем больше людей оно увлекает, сближая их, вызывая у них сходные чувства и мысли.

Качественное своеобразие талантливое литературного произведения вовсе не исключает многозначности его художественных образов, проистекающей отнюдь не из того, что образ представляет собой некую схему, которую «оживляет» и расцветчивает каждый отдельный читатель. Она — эта многозначность — неразрывно связана с обобщающей силой самих художественных образов. Запечатлевая типические черты конкретных явлений действительности, человеческих характеров, переживаний, яркий поэтический образ включает в себе возможности соотнесения его с иными сторонами и явлениями жизни. Глубокие художественные обобщения — и в этом их огромная историческая и эстетическая ценность — вовлекают в сферу своего «влияния» многие процессы действительности, далекие и по времени, и по некоторым существенным своим признакам от тех, которые послужили непосредственным источником их возникновения. Дон-Кихот, Гамлет, Растиньяк, Плюшкин, Обломов, созданные в определенных исторических условиях, отмечены конкретными чертами своей эпохи. Но эти художественные образы раскрывают свойства человеческих характеров, проявляющихся и на иных этапах развития общества, выступая при этом в своем обновленном облике. Соприкосновение с жизненными явлениями других времен и порождает разное их осмысление, определяет их многозначность.

Смысловую эволюцию образа можно проследить, рассматривая жизнь не только художественных произведений прошлого, но и восприятие творческих созданий современной нам эпохи. Хорошо известно, что, например, Есенин в «Сорокоусте», рисуя картину «состояния» поезда и скачущего наперегонки с ним в степи молодого жеребенка, символически охарактеризовал противоречия между деревней и городом, как понимал их поэт в пору становления новых социальных отношений в нашей стране. Однако это значение художественных образов «Сорокоуста» не является основным в восприятии произведения современными читателями. Стихотворение это, сохраняя свою большую эмоциональную заразительность, воспринимается сейчас иначе — более обобщенно, в широком лирико-философском плане.

Возможность различных восприятий литературных произведений, отдельных образов в процессе их социально-исторического функционирования не ведет к безграничной многозначности. Образ Дон-Кихота по характеру своего эстетического воздействия — в различных исторических условиях — не может поменяться местами с образом, скажем, Растигьяка, равно как и эстетическая функция Гамлета не сходна с функцией образа Плюшкина. Историко-функциональное изучение литературы и призвано раскрыть подлинную объемность, многогранность значительных художественных обобщений.

При исследовании жизни литературных произведений необходимо учитывать любые виды и формы их восприятия. Это обязательное условие научного освещения их исторических судеб. Но вместе с тем изучение генезиса художественных явлений, широкий исторический подход к раскрытию их действительной роли позволяют говорить и об их реальных связях с новыми процессами, новыми эстетическими запросами, и об иллюзорных истолкованиях литературных произведений, неоправданном приспособлении их к потребностям времени. Если литературные произведения различаются по своему отношению к действительности, по глубине и объемности своих художественных обобщений, то и эстетические оценки — выражены ли они в форме критических статей, заметок или же в сужде-

ниях читателей — обладают той или иной степенью достоверности, приближаются или удаляются от раскрытия сущности, особенностей литературного произведения как объективно существующего явления. Поэтому историко-функциональный подход к литературе и предполагает изучение не просто ее функции самой по себе, а художественных произведений в их воздействии на общественное сознание, в их связях с духовной жизнью людей в различные периоды времени, в их внутреннем развитии.

Работы, которые содержат в себе конкретные сведения по истории восприятия творчества тех или иных, особенно иностранных, писателей, стали появляться у нас довольно давно; число их заметно увеличилось в начале нынешнего столетия. Однако работы той поры чаще всего носили чисто эмпирический характер и лишены были твердой методологической основы, ясной исследовательской перспективы. В том же случае, когда ставились теоретические проблемы, они решались, как об этом свидетельствуют, например, суждения А. Горнфельда, в духе откровенного субъективизма.

Советское литературоведение располагает некоторыми ценными исследованиями, которые можно рассматривать как интересные опыты историко-функционального изучения литературы. Назову лишь две книги. Одна из них издана в 30-х годах. Это монография В. Жирмунского «Гёте в русской литературе». Вторая опубликована недавно; я имею в виду коллективный труд, выполненный под руководством М. Алексева, — «Шекспир и русская культура». Книгам этим, построенным на основе обширного конкретного материала, свойственны отчетливые теоретические позиции. В. Жирмунский воссоздает историю «творческого восприятия и теоретического истолкования Гёте в русской литературе», исходя из того положения, что переводы составляют органическую часть оригинальной литературы. Автор стремится определить роль Гёте в русском литературном развитии XVIII — XIX веков. Авторы книги «Шекспир и русская культура» рассматривают воздействие творчества английского писателя в более широком плане, уделяя значительное внимание не только литературному резонансу его произведений, но и театральным постановкам, отражению шекспи-

ровских образов в изобразительном искусстве и музыке.

Специфика названных работ состоит в том, что в них исследуется воздействие выдающихся иностранных художников слова на русскую литературу и культуру. Раскрытие социально-эстетической функции значительных литературных явлений в рамках определенной национальной культуры, естественно, имеет свои особенности. Кроме того, в этих монографиях не освещается восприятие Гёте, Шекспира в современную эпоху, после Великой Октябрьской революции. Но именно эта проблема — жизнь классической литературы в современный исторический период — представляется особенно важной и интересной.

4

Связи классической литературы с культурой, духовной жизнью современного общества можно и нужно рассматривать в нескольких планах. Это прежде всего восприятие и развитие ее традиций в литературе нашего времени. Затем новое истолкование произведений классической литературы в театре, киноискусстве. И самое главное — непосредственное воздействие классических произведений на читательскую аудиторию. Очевидны известное единство и в то же время различия между этими проявлениями социально-эстетической функции литературы прошлого.

Классические творения живут в сознании современных читателей вне зависимости от того, влияют ли они на литературу и искусство нашего времени или нет. Так, «Война и мир», «Севастопольские рассказы» воспринимаются читательской аудиторией безотносительно к тому, что эти произведения оказывали и оказывают значительное воздействие, например, на литературу об Отечественной войне. Творчество ряда выдающихся писателей прошлого не находится, собственно, в прямых и тесных «контактах» с современной, в том числе и советской, литературой. Вряд ли, например, можно отыскать следы непосредственного влияния на нашу литературу Данте, Рабле, Сервантеса и некоторых других крупных художников прошлого. Но произ-

ведения их глубоко интересуют и волнуют современно-го советского читателя. Существуют несомненные расхождения и между некоторыми современными истолкованиями классики, с одной стороны, и ее восприятием читательской аудиторией в наши дни — с другой.

Отсюда вовсе не следует, что изучение роли традиций классической литературы в литературе современной, так же как и обобщение опыта современного прочтения классики в театре и киноискусстве, не имеет существенного значения. Нужно только иметь в виду, что к этому отнюдь не сводится жизнь литературы прошлого в новую эпоху. Относительно роли классических традиций в современной, и прежде всего советской, литературе критики и литературоведы до недавнего времени ограничивались преимущественно самыми общими суждениями. Лишь в последние несколько лет стали публиковаться книги, авторы которых, хотя и робко, пытаются, используя конкретный материал, охарактеризовать влияние крупных художников других эпох на творчество современных писателей, роль классических традиций в современном литературном процессе.

При освещении этой темы необходимо учитывать все разнообразие связей советской многонациональной литературы с литературой прошлого. В каждой национальной литературе эти связи имеют особенный характер. Помимо своего национального наследия писатели братских республик обращаются к прогрессивным традициям литератур других народов, и чаще всего к традициям русской классической литературы. Но и эти традиции неодинаково проявляются в различных национальных литературах, вступая в сложное взаимодействие с художественным опытом, накопленным за годы своего социалистического развития.

Глубокое и многостороннее освещение реального освоения и развития классических традиций в современной литературе позволит не только уяснить некоторые стороны жизни литературы прошлого в наше время, но и раскрыть — более содержательно и фундаментально — новаторство социалистических литератур, характер, особенности их художественных открытий.

Если воздействия художественного опыта литературы предшествующих эпох на современную литерату-

ру читатель чаще всего не замечает, то при экранизации и инсценировке классических произведений, в театральных постановках соприкосновение современного искусства и искусства прошлого ощущается достаточно отчетливо. Воссоздание поэтических образов классических произведений в театральной постановке или кинофильме осуществляется теми художественными средствами, которыми пользуются театр и киноискусство нашего времени. И так как поэтика, стилистика классической литературы отлична от поэтики, стилистики современного искусства, то ощущение взаимодействия этих двух начал свойственно многим, а не только обладающим большим эстетическим опытом зрителям и читателям. Но суть дела, конечно, не сводится к взаимодействию этих двух начал. Определяющую роль играет современный взгляд кинорежиссера или режиссера театра, творческих коллективов, работающих под их руководством, на произведения классической литературы. Он — этот современный взгляд — и придает внутреннее единство кинофильму, театральной постановке.

Среди некоторой части зрителей, читателей распространено убеждение, что всякая экранизация, всякая постановка классического произведения должна дать точное, единственно возможное его воспроизведение. Но в истории театра, а в определенной мере и в истории киноискусства, хорошо известны многие различные и одновременно очень хорошие постановки или экранизации одних и тех же произведений. Развитие театрального искусства в известной своей части представляет собой историю творческих интерпретаций лучших созданий мировой драматургии. То, что мы называем жизнью художественных произведений, в театре получает свое выражение в несхожих по своему типу, стилю постановках, осуществленных разными мастерами и в разное время.

Нередкими в истории драматургии и театра оказываются адаптации, различные «реплики» классических произведений. Так, например, в XX веке появилось немало обработок и переработок «Антигоны» Софокла. Одна из таких переработок принадлежала немецкому драматургу Газенклеверу (1917). В 1942 году творческую адаптацию трагедии Софокла

осуществил Жан Ануй. В пьесе французского драматурга выявляется живая переключка с событиями во Франции в период оккупации ее немцами. Постановки этой пьесы пользовались большим успехом. Польская писательница Кристина Бервинска в 1948 году написала драму «Спасение Антигоны». Интересная обработка трагедии Софокла выполнена Бертольтом Брехтом. В творческом наследии этого выдающегося драматурга современности немалое место занимают пьесы, представляющие собой адаптацию или инсценировку известных художественных произведений; к такого рода пьесам относится, в частности, инсценировка романа «Мать» М. Горького.

Следует ли из всего этого вывод, что произведения классической драматургии утрачивают свое самостоятельное значение и ценность? Отнюдь нет. Является ли необходимой предпосылкой нового сценического прочтения классической пьесы ее трансформация, «ремонтровка» или что-либо в этом роде? Ни в какой мере. Нужно проводить строгое различие между драматургическим произведением, которое возникает в результате переработки классической пьесы, и сценическими ее воплощениями. Это совсем разные явления. В одном случае писатель, так или иначе видоизменяя характеры уже известных действующих лиц, вводя не существовавшие ранее сюжетные ситуации, новых героев, создает новую пьесу, которая становится его авторским достоянием. Во втором случае основная цель, смысл творческой работы заключается в глубоком сценическом раскрытии художественных образов данного драматургического произведения в современном их осмыслении. Очевидно, что это труд большого идейного и эстетического значения. Однако та или иная сценическая интерпретация классической пьесы вовсе не исключает другой, и любое иное сценическое воплощение предполагает сохранение ее в том виде, как она первоначально создана писателем.

В 20-е годы, как известно, было модным свободное обращение с текстом произведений классической драматургии. Очень часто производились всякого рода «ремонтровки» широко известных пьес; из них нередко исключались не только второстепенные, но и ведущие персонажи, целые сцены, вводились эпизоды

из других произведений и т. д. Художественная целостность классической пьесы вследствие этого разрушалась, никакого нового эстетического единства не достигалось. И сама трансформация пьесы осуществлялась нередко ради внешнего, конъюнктурного приспособления ее образного содержания к некоторым злободневным событиям и явлениям.

Сейчас такого рода творческая практика вновь находит себе сторонников. Возникает и теоретическое обоснование вольного отношения к произведениям классической драматургии, их тексту. Б. Емельянов в статье «Когда же классика современна?» пишет: «Современное прочтение классического произведения есть его неизбежная модернизация, то есть развитие некоторых недосказанных сторон его содержания»¹. Это заявление критика означает прежде всего, что в основных своих идеях и художественных обобщениях классика безнадежно устарела. Связи между классическими произведениями и современностью можно и нужно искать лишь в том, что в них недосказано. Если отвлечься на время от драматургии, обратиться к прозе и поэзии и хотя бы бегло проанализировать читательские отзывы, станет совершенно ясно, что читатели проявляют большой интерес к литературе прошлого не вследствие неустрашимого желания открыть в ней недосказанное, а в силу огромной ценности для них всего того, что выражено в классических произведениях литературы, того, что вступает в соприкосновение с их опытом, отвечает на их духовные, эстетические запросы.

Формула «развитие некоторых недосказанных сторон его содержания» легко может оправдать и свободное перекраивание, перелицовку классической пьесы, и такую ее интерпретацию, которая игнорирует объективный смысл ее художественных образов. Если перекраивание классических произведений, впрочем, не получило у нас теперь широкого распространения, то довольно часто встречаются театральные постановки, в которых реальное содержание классических произведений предается забвению. Содержание это либо служит поводом для поверхностных аналогий с современ-

¹ «Театр», 1967, № 1, с. 36.

ными событиями, для всякого рода аллюзий, либо используется для создания такой идейной, образной системы спектакля, которая режиссеру представляется ультрасовременной, но которая находится в глубоком противоречии со всем строем, творческой концепцией, внутренней логикой классического произведения.

Современное прочтение классики не имеет ничего общего с произвольным, субъективистским ее истолкованием. Реальная связь художественных обобщений классической литературы с явлениями современной жизни, чертами психологии человека XX века противостоит этой произвольной интерпретации. Массовый характер эстетического освоения классической литературы содействует кристаллизации объективных критериев ее оценки, преодолению субъективистского подхода к ней. Однако процесс подлинно современного осмысления классики в театре и киноискусстве отнюдь не так прост, каким он иногда кажется. Нередко высказывается мнение, что художник нашего времени не может не по-современному воспринимать явления искусства прошлого. Верное лишь в самой общей форме, положение это порождает иллюзии, которые ведут иногда к немалым творческим просчетам. Освоение классики с современных позиций не возникает автоматически, оно результат взволнованного изучения литературы прошлого, пытливых наблюдений и глубоких раздумий над процессами современной жизни; оно — результат творческих исканий талантливого художника.

Как часто приходится видеть спектакли и фильмы, в которых без раздумья воспроизводятся классические произведения, спектакли и фильмы, лишенные творческой озаренности, внутреннего горения. Авторы их убеждены в том, что простое изложение этих произведений языком театра или киноискусства уже сулит успех. Но увы! Надежды обычно не сбываются, — то, что создано без собственной мысли, без страсти, оставляет зрителей равнодушными или вызывает известный интерес некоторыми своими частными особенностями — подбором исполнителей, отдельными актерскими достижениями. По-моему, крупные недостатки фильма «Анна Каренина» обусловлены не только не вполне продуманным отбором и компоновкой сцен ро-

мана, не только несовершенной игрой некоторых ведущих актеров, но прежде всего тем, что в кинофильме ясно не отразилось наше современное восприятие человеческой драмы, переживаний людей, изображенных Толстым. Кинофильм не приближает их к нам, а отдаляет, не заставляет нас волноваться, скорбеть, негодовать, а скорее порождает некоторый скептицизм по отношению к тому, что происходит на экране.

И совсем иные чувства вызывает кинофильм «Гамлет». Он захватывает и тех, кто никогда не видел шекспировской пьесы на сцене театра и не читал ее, и тех, кто знает о ней понаслышке, и людей, хорошо знакомых с творчеством Шекспира, его временем. Г. Козинцеву и руководимому им творческому коллективу удалось органически слить воссоздание облика давно ушедшей эпохи, ее психологии и нравов с таким раскрытием дум, сомнений, исканий героя, которое не только позволяет нам остро ощутить его трагедию, но и воспринять духовный мир, его стремления как нечто близкое нам, воспринять развитие конфликта пьесы как явление, которое помогает глубже осмыслить некоторые коллизии современной эпохи. Авторы фильма не навязывали пьесе чуждые ей тенденции, они очень тонко выявили, подчеркнули в ней начала, созвучные нашему времени.

То положение, что новое прочтение классического произведения отнюдь не требует ни ухода от основного его содержания, ни хирургического вмешательства в его образную структуру, нетрудно проиллюстрировать и целым рядом других примеров. Тут можно было бы сказать о некоторых постановках Г. Товстоногова, о таком спектакле, как «Власть тьмы» в Малом театре, осуществленном под руководством Б. Равенских, постановках чеховского «Иванова» М. Кнебель и Б. Бабочкиным и др. Сошлось, однако, на иной, с моей точки зрения, особенно характерный пример. Вместе с К. С. Станиславским Вл. И. Немирович-Данченко поставил в Художественном театре в 1901 году спектакль «Три сестры», имевший огромный успех. Через тридцать девять лет — в 1940 году — Вл. И. Немирович-Данченко в том же театре осуществил новую постановку чеховской пьесы. Это было не возобновление, не реставрация прежнего спектакля, а в подлин-

ном смысле новое, оригинальное сценическое воплощение драматургического шедевра. Первая мхатовская постановка «Трех сестер» явилась сценическим раскрытием современной пьесы. В спектакле ярко отразились боль, страдания интеллигенции на рубеже двух столетий, ощущение тягостности, нелепости мещанской жизни.

Во второй раз «Три сестры» ставились как пьеса, завоевавшая славу классического произведения. Ставилась она в совсем иных социальных условиях. Общественные преобразования решительно изменили облик страны. Относясь самым бережным образом к тексту чеховской пьесы, Вл. И. Немирович-Данченко раскрыл в ней новые стороны. Зерном, основной идеей этого спектакля стала «тоска по лучшей жизни». В героях «Трех сестер», отмечал Вл. И. Немирович-Данченко, «очевидно одно — желание оторваться от той жизни, которая их сейчас окружает, глубокая и мучительная неудовлетворенность действительностью, несущей в себе пошлость, самую определенную, осязаемую всюду кругом, — пошлость, не в смысле подлости... а в смысле бескрылости, отсутствия мечты, исключительной приверженности тому, что крепко, прочно на земле...»¹. Психологическая глубина в воплощении действительных начал чеховской пьесы, органичность и высокое мастерство сценического раскрытия человеческих характеров, переданное во всей атмосфере спектакля, чувство исторической перспективы сделали новую постановку «Трех сестер» одним из выдающихся достижений советского театрального искусства.

5

Своими интерпретациями классики театр и киноискусство, несомненно, оказывают большое влияние на весь процесс освоения литературного наследия, на читательское его восприятие. Однако при этом никак не следует забывать об очень важном значении литературоведения, воздействие которого в достаточной ме-

¹ «Ежегодник Московского Художественного театра за 1943 год». М., Изд-во Музея МХАТ им. М. Горького, 1945, с. 154.

ре ощутимо сказывается как в театральном и киноискусстве, так и на отношении читательской аудитории к литературе прошлого. Воздействие это может стать и значительно более глубоким, целенаправленным, если обстоятельно, на подлинно научной основе, будут освещаться темы, касающиеся роли и места классической литературы в духовной жизни современного общества, в удовлетворении идейных, эстетических запросов людей XX века.

Это предполагает, во-первых, научно-аналитическое раскрытие современных аспектов, современного звучания различных явлений литературного наследия и, во-вторых, изучение реального восприятия жизни классических произведений в нашу эпоху. Необходимость тесного взаимодействия того и другого в достаточной мере очевидна. Научно-аналитическое рассмотрение связей классической литературы с современностью, которое учитывает результаты социально-генетического изучения литературных явлений, может дать своеобразную модель этих соприкосновений. И если модель эта построена исходя из глубокого понимания не только литературы, но и духовной жизни современного общества, то такого рода исследование откроет возможности и для определенного прогнозирования, которое составляет, если можно так сказать, «сверхзадачу» многих, в частности общественных, наук. Но вместе с тем упускать из виду реальную жизнь классических произведений значило бы так или иначе витать в эмпиреях. Степень достоверности разного рода моделей проверяется сопоставлением их с процессами жизни, и, с другой стороны, сведения, характеризующие эти процессы, являются основанием как для корректирования ранее возникших теоретических построений, так и для создания новых. Поэтому изучение конкретных особенностей и форм восприятия классической литературы современной читательской аудиторией — необходимое звено в раскрытии ее социально-эстетической функции. Пути такого изучения в немалой степени зависят от общих представлений, касающихся сущности отношений литературного наследия и современности.

Помимо теории, сводящей современное прочтение классики к неизбежной ее модернизации, сейчас разви-

ваются и некоторые другие концепции, в частности та, которая может быть названа теорией сходства. Ее обоснование мы находим, например, в статье С. Маркиша «Античность и современность» («Новый мир», 1968, № 4). Стремясь понять живые связи античной культуры с нашим временем, С. Маркиш выдвигает следующее положение: «...за свое историческое существование, еще такое недолгое, род человеческий не так уж сильно изменился — в отличие от окружающих его материальных условий жизни»¹. Незыблемыми, по мнению автора, остаются нравственные принципы человеческого бытия, нравственная природа человечества: «...протекшие два тысячелетия неопровержимо подтвердили неизменность некоторых важнейших критериев: общими, неизменившимися оказались многие из нравственных основ нашего существования — элементарных, оттого неприметных, как бы само собою разумеющихся, однако жизненно необходимых»². Отсюда и возникает наше родство с прошлым, «поражающее нас сходство современности с античной древностью».

С. Маркиш иллюстрирует свои положения некоторыми высказываниями древних мыслителей, отрывками из философских трактатов, высказываниями и отрывками, в которых, по убеждению автора, видна прямая перекличка, прямые связи античности с современностью. Но каким бы «впечатляющим» на первый взгляд ни казалось сходство отдельных суждений древних авторов с занимающими нас проблемами, оно никак не может объяснить восприятие и оценку нашими современниками античной культуры в целом, ее различных явлений, в частности литературы. Разве самим по себе сходством с современной действительностью, однозначностью нравственных критериев привлекают нас образы произведений Гомера, Эсхила, Еврипида, Софокла? Конечно, нет. Эстетическое воздействие античной литературы на современных читателей и зрителей представляется значительно более сложным, чем думает С. Маркиш. Вспомним в этой связи очень важную мысль Маркса о древнегреческом искус-

¹ «Новый мир», 1968, № 4, с. 229.

² Там же, с. 231.

стве, которое, по его словам, обладает «для нас вечной прелестью», ибо в нем отразилось нормальное детство человеческого общества. В статье С. Маркиша это высказывание Маркса, кстати, даже не упоминается.

Следует отметить и еще одну сторону вопроса: если принцип сходства лежит в основе связей античной культуры с современной действительностью, то нужно полагать, что он — этот принцип — может найти свое успешное применение и при объяснении соотношений литературы средневековья, Возрождения, периода Просвещения и т. д. с духовной жизнью нашей эпохи. Это, в сущности, вытекает из положения, высказанного С. Маркишем, о неизменности многих «из нравственных основ нашего существования». Но тогда придется признать, что развитие мировой культуры происходит в замкнутом кругу. Каждая последующая ступень в ее истории — это лишь некоторая вариация предшествующего ее этапа. Вряд ли есть необходимость сколько-нибудь обстоятельно опровергать эту концепцию; против нее — факты истории. Если же принцип сходства оказывается плодотворным только в отношении античной культуры, то какими же критериями следует руководствоваться при характеристике связей с нашим временем культуры более поздних и близких к нам исторических периодов? Сама множественность этих критериев свидетельствовала бы об их недостаточности.

Исторической действительности противоречит и основная исходная мысль С. Маркиша о том, что условия жизни людей меняются, сама же человеческая природа остается в значительной мере неизменной. Невозможно оспаривать то положение марксистской методологии, что человек, его сознание формируются, обусловлены общественными отношениями. Но отсюда и следует, что совершенно неоправданно обособлять людей, их психологию, этику от социальных условий их жизни, видеть в этом разделении одну из характерных особенностей развития общества.

Среди современных прочтений классики существует немало попыток философской модернизации творчества выдающихся писателей прошлого. Суть такого рода прочтений состоит в том, что в произведениях того или иного художника слова исследователь нахо-

дит идеи, близкие какому-либо течению философской мысли нашего времени. В воплощении этих идей, по мнению исследователя, и заключаются подлинные связи с современностью. Польский ученый Ян Котт в книге «Шекспир — наш современник» (Jan Kott. Szekspir wsrólczesny. Warszawa, 1965) рассматривает произведения этого художника слова в свете конфликта между двумя современными концепциями исторического развития человечества. Сторонники одной из этих концепций утверждают, что жизнь развивается по определенным законам, история — это не нагромождение случайных событий и фактов, а закономерный процесс, человечество движется по пути прогресса. Защитники второй концепции полагают, что в историческом развитии нет никакого внутреннего смысла; прогресс — чистая иллюзия; человечество обречено на трагически-бессмысленное существование. Ян Котт рассматривает Шекспира как писателя, в творчестве которого отразились идеи, родственные этой второй концепции. Такой подход и означает осовременивание писателя вопреки основным чертам его творчества, он неизбежно ведет к искажению объективного смысла его произведений.

Как при всяких видах искусственной модернизации классики, так и при настойчивом ее «прикреплении» к определенной эпохе игнорируется реальное и часто противоречивое соприкосновение художественных обобщений классической литературы с современной действительностью, игнорируется реальный процесс восприятия ее читателями, ее воздействия на них.

Здесь необходимо подчеркнуть, что читательская аудитория, так же как и аудитория слушателей, зрителей, обычно неоднородна. Она неоднородна прежде всего в социальном плане. И это отчетливо можно наблюдать в современном капиталистическом обществе. Но и в социалистическом государстве, как уже отмечалось, существует своя внутренняя дифференциация «потребителей» литературы и искусства. Она имеет совсем иной, чем в классово антагонистическом обществе, характер. Это не различие духовной элиты и массы. Внутренняя дифференциация здесь происходит прежде всего вследствие разнообразия эстетических потребностей широчайшей, многомиллионной аудито-

рии читателей, зрителей, слушателей, разнообразия, которое имеет своим источником различия в психологии, характере трудовой деятельности, быте отдельных групп населения, определяется национальными особенностями и т. д. Эту неоднородность эстетических потребностей, равно как и социально-классовую дифференциацию читателей, необходимо иметь в виду при исследовании жизни произведений классической литературы.

До сих пор шла речь преимущественно о социально-эстетической функции литературных явлений прошлого. Но функциональный подход предполагает также изучение действенной роли современной литературы.

В предвидении будущих судеб явлений литературы и искусства нашего времени нетрудно ошибиться; часто ошибались и проницательные умы. Тютчев писал: «Нам не дано предугадать, как слово наше отзовется». Будущее литературы вырастает из настоящего: стремление шагнуть в века, игнорируя современность, ее потребности, редко приводило к удачам. Творческие завоевания не умножаются и оттого, что некоторые течения среди современных писателей и художников отрицают коммуникативные свойства литературы и искусства.

Конфликт между демократической, социалистической литературой и литературой для «избранных», претендующей на то, чтобы занимать первое место на Олимпе, продолжает оставаться актуальным и острым. Тесные связи с читательской аудиторией для прогрессивной, социалистической литературы — органическое условие ее успешного развития. Они не только не служат препятствием для подлинных творческих открытий, но являются глубоким вдохновляющим стимулом в художественных исканиях, в создании произведений, отличающихся высоким мастерством.

Это вместе с тем ни в какой мере не исключает активного воздействия прогрессивной, социалистической литературы на читательскую аудиторию, не исключает того, что литература идет впереди читателей, формирует их понимание явлений жизни, приобщает их к новым идейным, художественным ценностям.

Проблема читателя вызывает сейчас широкий ин-

терес в различных странах мира, хотя причины этого интереса далеко не всегда одинаковы. Влияние запросов читательской аудитории на развитие литературы — процесс сложный и неоднородный. Приспособление к отсталым вкусам, которое так ярко проявляется в коммерческой, «массовой» литературе капиталистических стран, порождает жалкие, убогие сочинения, обычно находящиеся за пределами настоящего искусства. Но ограничиться констатацией такого рода фактов невозможно. Существуют и более сложные явления.

По данным ЮНЕСКО, первое место по количеству переводов на иностранные языки сейчас занимают сочинения Жоржа Сименона. Этот автор находится впереди Л. Толстого, который отошел теперь на второе место. Шекспира и Достоевского по числу переводов опережает Агата Кристи — с ее многочисленными детективными романами. Сименона нельзя, конечно, рассматривать в ряду обычных или даже особенно удачливых создателей бестселлеров, вроде, скажем, Флеминга. Это писатель с талантом, умело учитывающий запросы среднего читателя, писатель, не совершающий, однако, крупных творческих открытий. Сочинения его не относятся к сфере большого искусства. И тем не менее их популярность значительно выше популярности произведений ряда выдающихся художников слова нашего времени. Существенно ниже сочинений Сименона по своему художественному уровню романы Агаты Кристи, но и они завоевали громадную читательскую аудиторию.

С учетом всей сложности взаимосвязей, существующих между писателем и читателем, первостепенное значение с позиций функционального изучения литературы имеет выяснение ее воздействия на процессы формирования человека нашего времени, на общественное сознание. Личность, ее становление и развитие, связи ее духовной жизни с явлениями социального мира, его противоречиями привлекают к себе сейчас пристальное внимание социологов-марксистов. Существенным аспектом в подходе к этой теме является рассмотрение действенной роли передовой литературы и искусства в формировании человеческой индивидуальности. Но если для социологов это лишь одна из сто-

рон в исследовании проблемы личности, то для литературоведа здесь заключено одно из главных звеньев в раскрытии социально-эстетической функции литературы.

С этой точки зрения очень важным представляется как выяснение путей и форм влияния тех или иных литературных явлений на развитие личности, общественное сознание, так и раскрытие того, в какой мере современная литература и искусство, и прежде всего социалистическое искусство и литература, удовлетворяют духовные потребности общества. Процессы воздействия литературы тесно связаны с той правдой жизни, которую она несет в себе, но, конечно, никак не сводятся, собственно, к информации, какой бы значительной она ни была. Идеиная позиция писателя, глубина творческих обобщений, эмоциональная заразительность художественных произведений органически входят в то явление, которое носит название «воздействие».

Все лучшее в нашей литературе получает широкий отклик и всенародное признание. Ощущение неудовлетворенности ее общим состоянием у читателей временами возникает тогда, когда за пределами ее внимания остаются крупные проблемы общественной жизни, развития человека, его внутреннего мира. Но в не меньшей мере чувство неудовлетворенности порождается и характером освещения жизненных явлений, поверхностным их изображением, отсутствием больших идей, творческих открытий, слабостью художественного мастерства. Разные стороны связей и отношений советской литературы и читательской аудитории должны стать предметом внимательного изучения.

При этом следует учитывать не только развитие самой литературы, но и эволюцию читательской аудитории, ее запросов. Можно назвать немало произведений, которые в свое время, и еще так недавно, пользовались огромным успехом, а сейчас они не вызывают к себе сколько-нибудь значительного интереса читателей. В этом нет ничего удивительного, это по-своему закономерный процесс, который, однако, отнюдь не всегда свидетельствует о художественной неполноценности этих произведений. Развитие запросов читательской аудитории при всем его поступательном характе-

ре обнаруживает немало зигзагов и неожиданных противоречий.

Наряду с произведениями писателей многих народов нашей страны, советские читатели проявляют большой интерес к творчеству видных художников слова других социалистических стран, к передовой литературе мира. При раскрытии действенной роли современной социалистической литературы, прогрессивной литературы капиталистических стран существенное значение имеет выяснение общих и специфических черт восприятия различными слоями читателей произведений, созданных художниками, принадлежащими к разным течениям литературы нашего времени. Переплетения, взаимодействия, столкновения здесь отличаются необыкновенным многообразием, которое как раз и характеризует реальную жизнь, социально-эстетическую функцию современной передовой литературы, взятой в ее важнейших началах и проявлениях.

Функциональное изучение литературы не только имеет свои особенности, но и заключает в себе немалые трудности. Они состоят прежде всего в недостаточной разработанности методики исследования, в освоении огромного фактического материала, который чаще всего не существует в готовом для использования виде. И само обобщение материала требует особой тщательности, исключаяющей всякого рода субъективизм. Однако все это, думается, не может помешать ни признанию функционального изучения литературы одним из очень важных и перспективных направлений марксистского литературоведения, ни интенсивному росту исследований в этой области, необходимость которых определяется коренными потребностями науки о литературе, потребностями ее более тесной связи с развитием современной культуры.

ГЛАВА ШЕСТАЯ

ТИПОЛОГИЧЕСКОЕ ИЗУЧЕНИЕ ЛИТЕРАТУРЫ

1

Писатели нередко упрекают критиков и литературоведов за их пристрастие к общим формулам, упорное стремление классифицировать литературные явления, распределять их по рубрикам, отыскивать разного рода закономерности и т. д. Но ведь несомненно, заявляют критики критиков, что каждый талантливый писатель — неповторимая творческая индивидуальность и ни в какие рубрики она не укладывается. Общие построения обычно превращаются в схемы, игнорирующие своеобразие отдельных художников слова.

Спорить о том, что творческая индивидуальность писателя — явление неповторимое, нет необходимости, однако лишь при том условии, если неповторимость эта не рассматривается как выражение обособленности, «несоприкасаемости» творчества различных писателей. Свообразие художников слова вовсе не означает, что между ними не существует внутренних связей, что в их произведениях не проявляются общие начала и тенденции. Эти общие начала и тенденции не только существуют, они играют важную роль в литературном процессе, представая в разных формах. Когда мы говорим, например, о национальной литературе, ее развитии, то имеем в виду как творчество многих крупных и менее значительных писателей, так и ту общность, которая присуща разнообразным литературным явлениям.

Вопрос о соотношении общего и индивидуального, общего и частного постоянно возникает при исследовании

литературного процесса. История, например, советской многонациональной литературы не может быть сведена к закономерностям развития отдельных литератур, даже взятых в тех или иных связях между собою. Для того чтобы понять их историческое движение в целом, необходимо выяснить общие тенденции, свойственные им. История мировой литературы также предполагает освещение тех явлений и процессов, которые сближают различные национальные литературы, те или иные их группы.

К проблеме общего и частного следует подойти и с другой стороны. Нередко в суждениях, например, об основных принципах социалистического реализма, его развитии писатели и теоретики исходят из априорных положений, не учитывая в достаточной мере его конкретно-исторические формы, его национальное своеобразие. Очевидно, что органичиваться сейчас повторением известных уже формул невозможно; необходимо обобщение конкретного литературного материала, которое позволило бы шире и глубже охарактеризовать ведущие начала, свойственные социалистическому реализму на разных исторических этапах, равно как и те специфические особенности, которые проявляются в литературе различных стран, в частности в произведениях писателей стран капитализма.

Все это подчеркивает важное значение типологического подхода к литературным явлениям. Однако нельзя не сказать о том, что литературная типология вызывает иногда отрицательное к себе отношение не только со стороны некоторых писателей, но и исследователей литературы. Возражения теоретического характера, выдвигаемые против типологических обобщений, так или иначе соприкасаются с историко-философскими взглядами Дильтея и Риккерта. Историки эти, как известно, утверждали, что гуманитарные науки — в отличие от наук естественных — ставят своей целью не открытие законов, а изучение индивидуально-неповторимых явлений. Все, что выходит за пределы описания единичных событий, — общие понятия, суждения, выявление закономерностей, — по мнению Дильтея и Риккерта, в гуманитарных науках лишено оснований.

Исходя из других предпосылок, представители экзистенциалистского, неформалистического течений в литературоведении также отрицают необходимость типологических обобщений. Наиболее ясная в этом смысле позиция характерна, пожалуй, для немецкого ученого В. Кайзера. В книге «Словесное произведение» В. Кайзер писал: «Отдельное произведение является истинным предметом науки о поэзии. Метод исследования, который полностью этому не соответствует, не находится во внутреннем круге науки. Такие предметы изучения, как личность писателя, поколение, возраст, эпоха, находятся за пределами внутреннего круга литературоведения»¹. С особой настойчивостью В. Кайзер оспаривал возможность плодотворного изучения творческой индивидуальности писателя, индивидуального стиля. «Два произведения одного и того же писателя, — заявляет он, — могут обладать совершенно различным стилем и выражать совершенно различное. Довольно трудно узнать в сонетах Шекспира того же самого творца, который создал драмы»².

Признание отдельного литературного произведения единственным объектом исследования означает, в сущности, отказ от научного познания литературы как общественного и эстетического явления. Ведь литература — это вовсе не сумма, не механическое соединение отдельных словесных произведений. Это система сложных связей и взаимодействий, которую, конечно, совершенно невозможно охарактеризовать, игнорируя роль художника — создателя идейных и эстетических ценностей. И затем литература — это процесс, тем более многообразный и сложный, чем литературные явления значительней и ярче. Но и сам процесс, и образующие его начала выключаются, согласно методологии В. Кайзера, из научного исследования, которое неизбежно при этом превращается в простое описание изолированных литературных фактов.

Возражения против типологического подхода к литературе или, по крайней мере, некоторых его аспек-

¹ Wolfgang Kayser. Das sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft, S. 282.

² Там же, S. 283.

тов высказываются иногда и с позиций историзма. В 1957 году Б. Реизов опубликовал в «Вопросах литературы» статью «О литературных направлениях», в которой он заявлял: «Я отрицаю плодотворность типологического изучения литературных направлений и целиком стою на стороне тех, кто предпочитает конкретно-историческое их изучение»¹. По мнению ученого, неустранимые пороки типологического подхода к литературе заключаются в том, что «он рассматривает явления литературы вне связи с конкретными условиями их возникновения, вне связи с окружающими явлениями и потому превращает их в бессмыслицу. Это типично метафизический метод мышления»². Статья Б. Реизова вызвала горячие полемические отклики, причем оппоненты его были более единодушны в отрицании основных положений статьи, чем в своих позитивных суждениях.

В статье «Об изучении литературы в современную эпоху», опубликованной позже («Русская литература», 1965, № 1), Б. Реизов в кратком виде воспроизвел высказанные им ранее идеи, подчеркнув тем самым незавершенность споров. Он пишет: «...каждое из распространенных в пределах данной цивилизации литературных направлений имеет много смыслов — в зависимости от строя, общественных групп, исторических обстоятельств и исторического момента»³. И поэтому, полагает исследователь, такие литературные направления, как, например, классицизм, романтизм, не имеют типологического смысла; они обладают лишь конкретно-историческим смыслом и содержанием. Б. Реизов признает немецкий, французский, польский, русский (и т. д.) романтизмы, но для него не существует романтизма как международного явления, как типологической общности.

Однако романтизм или классицизм в той или иной национальной литературе — это ведь тоже определенная типологическая общность. Каждое из этих направлений, если рассматривать его лишь в национальном

¹ Б. Реизов. О литературных направлениях. — «Вопросы литературы», 1957, № 1, с. 87.

² Там же, с. 114.

³ Б. Реизов. Об изучении литературы в современную эпоху. — «Русская литература», 1965, № 1, с. 9.

плане, включает в себя писателей — разных по своему творческому облику. А такого рода объединение художников слова, несомненно, нарушает принцип исторической конкретности, как его понимает Б. Реизов. Если быть последовательным, надо отказаться и от понятий — французский, немецкий, русский романтизм, так же как следует признать неправомерными суждения о национальных видах реализма. Таким образом, историко-эстетическую категорию «литературное направление» пришлось бы вообще исключить из научного обихода. И это было бы совсем не страшно, если бы такого рода сокращение вело к более глубокому проникновению в сущность литературных явлений. Но здесь, как говорят, все обстоит наоборот.

Вслед за литературным направлением, вероятно, нужно было бы «потревожить» и некоторые другие литературно-типологические обобщения. Единственной реальностью литературного процесса в этом случае оказывается творчество отдельного художника слова. Однако, как показывают работы В. Кайзера, и это подвергается сомнению. Очевидно, что отрицание литературной типологии означает в лучшем случае господство исторического эмпиризма, а в своих крайних формах и прямой уход от научного изучения процессов литературного развития.

Типологическое исследование литературы рассматривается иногда лишь как разновидность сравнительно-исторического ее изучения. Эти два подхода к литературным явлениям в определенной мере близки друг другу, но отнюдь не идентичны.

Сравнительное изучение литературы чаще всего понимается как исследование связей между различными литературами, как раскрытие влияний и взаимодействий. Именно в таком направлении сравнительное литературоведение развивается сейчас многими зарубежными учеными. Связи, влияния и взаимодействия при этом понимаются достаточно широко. Сюда включаются сходные мотивы у писателей разных стран и разных эпох, сходные — в той или иной мере — сюжетные ситуации, близость художественных образов у различных писателей и одновременно более глубокие связи, которые существуют между отдельными литературами.

К сфере сравнительного литературоведения относится также изучение своеобразия национальных литератур, их исторического развития на основе сопоставления той или иной национальной литературы с другими. Изучению специфики национальных литератур — наряду с исследованием их связей и взаимодействий — советские литературоведы, как известно, уделяют много внимания и сил.

Близость типологического и сравнительного изучения литературы состоит в том, что то и другое предполагает сопоставление литературных явлений как исходное начало их научного анализа. Однако не всякое сравнительное исследование литературных фактов представляет собой исследование типологическое.

В отличие от сравнительно-исторического подхода к литературе, типологическое ее изучение предполагает выяснение не индивидуального своеобразия литературных явлений, и не просто их сходных черт, и не связей как таковых, а раскрытие тех принципов и начал, которые позволяют говорить об известной литературно-эстетической общности, о принадлежности данного явления к определенному типу, роду. Принадлежность эта нередко обнаруживается и тогда, когда литературные факты не находятся в непосредственной связи между собою.

Однако не следует считать, что типологическая общность включает в себя однозначные явления, объединяемые лишь по принципу исторической повторяемости. Некоторые литературоведы полагают, что в литературе и искусстве повторяемость проявляется в такой же мере и степени, как в природе и в различных областях общественной жизни. Как можно понять сторонников этой точки зрения, повторяемость не только широко распространена в литературе, но и охватывает главное в литературном процессе. И если не правы защитники «глобальной» несхожести, то столь же далеки от истины и приверженцы массового единообразия.

И далеки от истины эти приверженцы не потому, что повторяемость отсутствует в литературе; она существует, и притом в разных видах. Главное — как рассматривать ее место в литературном процессе. Черты повторяемости раскрываются в каждой творческой

общности, выходящей за пределы отдельного художественного произведения, будь то, например, индивидуальный стиль писателя или, скажем, национальная литература определенного периода. Однако живое развитие литературы ни в какой мере не сводится к этим повторяющимся чертам. Вместе с тем известно, что всякое крупное литературное явление вызывает целый поток подражаний, которые представляют собой жалкую имитацию уже осуществленного. Очевидно, это своеобразное «повторение», копирование находится за пределами настоящего искусства. Художественное творчество не терпит такого рода повторений, они губительны для него, они не обладают эстетической значимостью.

Когда речь идет о типологической общности эстетически значимых литературных фактов, имеются в виду прежде всего явления, которые могут быть названы *родственными* — в том или ином отношении, родственными не только вследствие генетических связей, но и в силу близости, сходства некоторых существенных своих особенностей. Литературная типология предполагает раскрытие общих или сходных тенденций развития как в литературах народов, близких по языку и своим историческим судьбам, так и в литературах народов, которым не присущи эти черты. Но в самых различных типологических обобщениях родственное, общее и сходное характеризуется не в простом отвлечении от индивидуального, частного и не в прямолинейном противопоставлении им, а в их внутренних связях.

Своеобразие литературы заключается не только в том, что общее раскрывается через индивидуальное, но, может быть, резче всего в следующей особенности: как общее, так и индивидуальное представляют собой эстетически значимые начала, и оба они составляют предмет научного изучения. Поэтому и следует признать неверной ту мысль, что типологическая общность включает в себя единообразные явления, что общность эта «снимает», исключает индивидуальное и особенное.

Типологическое единство в литературе — общность не статическая, а динамическая. Это не замкнутая цепь, состоящая из одинаковых звеньев, а, скорее,

своего рода спектр разных, находящихся в определенном соотношении цветов.

Существуют, как теперь принято говорить, разные уровни типологических исследований. Помимо типологии литературных направлений, большое значение имеет типология жанров. Давно, особенно в искусствоведении, интенсивно развивается типология стилей. Чрезвычайно интересной и очень важной представляется типология исторического развития литератур — выяснение видов, типов литературного процесса в различные исторические эпохи, у народов разных стран.

Внутри каждой из названных областей типологических изучений, как это совершенно очевидно, существует своя довольно значительная дифференциация тем и проблем. Например, типология литературных направлений, естественно, затрагивает вопросы не только об их видах, как они проявились в истории мировой литературы, но и о типах, скажем, романтизма или реализма, в том числе и о национальных типах этих литературных направлений. Затем, сюда же относятся проблемы, касающиеся различных образований внутри тех или иных литературных направлений, и т. д.

Может быть, еще более глубокая дифференциация существует в типологии жанров не только вследствие их исключительного разнообразия, длительной истории многих из них, но в силу сложной их трансформации в различной литературной среде.

Для типологических исследований различных уровней очень важными и, вероятно, обязательными представляются, по крайней мере, два основных положения: а) полный учет специфики как литературы в целом, так и отдельных ее сторон и б) однородность принципов исследования. Положения эти взаимосвязаны. Литература, как специфическая область духовной культуры, и обуславливает необходимость такого рода принципов при изучении ее разнообразных явлений. Однородность не означает тождественности, и поэтому естественно, что они видоизменяются при «освоении» различных сторон литературного процесса. Однако только при однородности основных принципов типологических исследований можно достичь сопоставимых результатов.

Рассмотрим некоторые из принципов, которые использовались и используются сейчас при типологическом изучении литературы. Один из них — это общность мировоззренческих позиций. В чистом виде принцип этот, может быть, и не так часто находит себе применение, но в несколько ретушированном облике он получил немалое распространение.

В свое время И. М. Лаврецкий выдвинул идею о существовании в русской литературе революционно-демократического реализма, представителями которого он считал Чернышевского, Некрасова, Герцена, Щедрина. Идея эта встретила большое сочувствие и одновременно серьезные возражения. По образцу, созданному И. М. Лаврецким, стали конструировать революционно-демократический реализм во многих других литературах.

Принцип обособления революционно-демократического реализма имеет достаточно отчетливый мировоззренческий характер, что не помешало И. М. Лаврецкому отметить и некоторые особенности этой ветви реализма в отношении способа типизации. Логика применения этого принципа требовала, чтобы он был распространен и на другие течения русского реализма. И. М. Лаврецкий этого не сделал, ограничившись указанием на то, что рядом с революционно-демократическим реализмом существовал реализм критический. И это, конечно, явная непоследовательность.

Противоречия, однако, этим не ограничиваются. По способу типизации явлений жизни Герцен далек, скажем, от Щедрина, и вряд ли их можно относить к одному течению. С другой стороны, такие писатели, как Помяловский, Решетников, Николай Успенский, которые не были революционными демократами, по нижнейшим особенностям своего творчества близки Некрасову, Чернышевскому, Щедрина.

С большей последовательностью и в то же время сильной вульгаризацией принцип идейной общности при характеристике русского реализма проводил Д. Мирский («Литературная энциклопедия», т. 9, ст. «Реализм». М., 1935). Он находил в русской литературе три основных вида реализма: буржуазно-дворян-

ский, революционно-демократический и пролетарский. Оставаясь в пределах общеполитических суждений, Д. Мирский не смог охарактеризовать черты, свойственные тем или иным реалистическим течениям. Да это и невозможно было осуществить, рассматривая, например, творчество Пушкина, Гоголя, Достоевского, Толстого под знаком буржуазно-дворянского реализма, не учитывая глубокого своеобразия реалистического искусства каждого из этих художников слова.

Достаточно широкое применение принцип идейной общности получил в книге Г. Поспелова «История русской литературы XIX века», т. II, ч. 1, опубликованной в 1962 году. Характеризуя развитие русской литературы 40—60-х годов, Г. Поспелов устанавливает следующую ее внутреннюю дифференциацию: а) течение дворянской революционности — Герцен, Огарев, Плещеев; б) писатели революционной демократии — Некрасов, Щедрин; в 60-е годы к ним в той или иной мере примыкают — Курочкин, Михайлов, Никитин, Помяловский, Н. Успенский, Слепцов. Особую группу составляют — в) демократические писатели, отличающиеся непоследовательностью и стихийностью своих демократических стремлений, — Даль, Достоевский, Бутков. Затем следуют — г) течение дворянского либерализма — Тургенев, Григорович, Панаев; д) течение буржуазного либерализма — Гончаров, Боткин, А. Майков. Согласно концепции автора, в 60-е годы эти два течения сливаются; к писателям либерального направления в этот период отнесен и Островский. Помимо того, выделено — е) течение дворянской или демократической патриархальности — Л. Толстой, С. Аксаков, Сухово-Кобылин, Достоевский и т. д.

Это членение русской литературы не может не вызвать существенных возражений. Несомненное для марксистов положение, что мировоззрение играет огромную роль в художественном познании мира, не дает оснований отождествлять творчество и мировоззрение, равно как и сводить мировоззрение писателя лишь к его политическим взглядам. Мировоззрение художника — сейчас об этом уже вряд ли следует спорить — значительно шире его политических симпатий и антипатий. Исходные принципы, взятые в основу выделения и характеристики, например, течений дво-

рянского, буржуазного либерализма, не дают никакой реальной возможности раскрыть существенные особенности творчества выдающихся художников слова — Тургенева, Гончарова, Островского. То же самое можно сказать и о других названных выше течениях.

Руководствуясь приблизительными и нередко очень зыбкими суждениями о мировоззрении художников слова, Г. Пospelов относит к одному и тому же течению писателей совершенно различного творческого склада. Сближаются Даль и Достоевский 40-х годов. Но ведь один — бытописатель, другой — художник-психолог. Творческих соприкосновений между ними, в сущности, нет никаких. А что общего в творческом плане между Л. Толстым и С. Аксаковым? В своих размышлениях о близости этих писателей автор опирается преимущественно на сходство повестей «Детские годы Багрова-внука» и «Детство» — Толстого. Но сходство этих повестей скорее внешнее, чем внутреннее. А кроме того, — и это очень существенно — Толстой 50-х годов — автор не только «Детства», но и «Отрочества», «Юности», а затем «Севастопольских рассказов», а это куда как далеко от Аксакова.

Связи между Толстым и Достоевским раскрываются на сопоставлении «Казakov» и «Записок из Мертвого дома». Г. Пospelов отмечает, что, в частности, в образе Ерошки Толстой показал природные способности героя, удаль, богатство народной природы. «Особенно значительны во взглядах Ерошки его осуждение религиозной нетерпимости и национальной розни и его неверие в загробную жизнь»¹. И далее автор пишет: «Подобные же тенденции в жизни народных масс, но в совершенно ином воплощении и оценке отразил и Ф. Достоевский в «Записках из Мертвого дома»². Одну из существенных черт, сближающих Толстого и Достоевского, Г. Пospelов видит в том, что оба они признавали одаренность, талантливость народа. Но и этой особенности их взглядов и изображения ими бунтарства вовсе не достаточно для того, чтобы утверждать идейную, творческую близость писателей, тем более что,

¹ Г. Пospelов. История русской литературы XIX века, т. II, ч. I. М., Издательство Московского университета, 1962, с. 308.

² Там же.

как признает и Г. Пospelов, Достоевский совершенно иначе, чем Толстой, изображал характерные свойства народной природы. По своей идейной проблематике, по своему поэтическому строю, по методу «Казакки» и «Записки из Мертвого дома» — произведения, которые никак нельзя назвать родственными, не говоря уже о других творческих созданиях этих великих художников слова.

Желание подчеркнуть единство весьма разных писателей вынуждает Г. Пospelова либо прибегать ко всякого рода натяжкам, либо пользоваться теми обобщающими формулами, которые серьезно упрощают содержание художественного творчества, реальный литературный процесс. Так, раскрывая общие идейные начала, свойственные писателям дворянской или (??) демократической патриархальности, он пишет: «Толстой, Аксаков, Достоевский, стремясь к идейному оправданию патриархальной жизни, относились резко отрицательно к той части дворянства, которая, увлекаясь светскими удовольствиями и служебной карьерой, все более нравственно развращалась, отрывалась от своих связей с народом, злоупотребляла своей властью и богатством. Однако эти писатели не доходили в своих обличениях служивого дворянства и чиновничества до сатирического пафоса и не уделяли таким обличениям основного места в своих произведениях»¹.

Сторонники идейной общности как типологического принципа не учитывают того, что одно и то же мировоззрение или родственные мировоззренческие позиции могут быть выражены в различных литературных формах. Вольтер, Дидро, Руссо — очень близкие по мировоззрению художники, но какие они разные по характеру своего творчества. Вольтера обычно относят к просветительскому классицизму, Руссо — убежденный сторонник сентиментализма, Дидро был одним из виднейших представителей реализма эпохи Просвещения.

В типологии литературных явлений с точки зрения сходства мировоззренческих позиций отчетливо сказывается слабый учет специфики литературы, неоправ-

¹ Г. Пospelов. История русской литературы XIX века, т. II, ч. I, с. 308.

данное отождествление мировоззрения и художественного творчества. Кроме того, принцип общности мировоззрения, так или иначе применяемый при исследовании литературных направлений, не открывает возможностей для изучения, например, типологии жанров, типологии исторических форм развития литературы. И это, в свою очередь, указывает на его недостаточность.

В последние годы довольно часто обращаются к связям характеров и обстоятельств как исходному положению и основанию типологических исследований. Может быть, наиболее широкое свое осуществление принцип этот получил в первом томе «Теории литературы», изданной Институтом мировой литературы¹. Он используется — хотя и не совсем одинаково — различными авторами — участниками этого издания. Ими, несомненно, сделан ряд свежих наблюдений и ценных обобщений. Но эти наблюдения интересны и ценны преимущественно тогда, когда речь идет о реалистической литературе. Суждения и выводы авторов «Теории литературы» становятся более субъективными и произвольными тогда, когда они касаются литературы нереалистической. И это совершенно естественно.

Характеры и обстоятельства, герои и среда как литературные категории — в своем развитом виде — появились в реалистической литературе. Вспомним в этой связи определение Энгельсом реализма как изображения типических характеров в типических обстоятельствах. Можно спорить о том, есть ли типические характеры в дореалистических и нереалистических литературных течениях. Однако искать типические обстоятельства в них было бы довольно затруднительно, хотя бы уже потому, что художники древнего мира, средневековья, художники-романтики, представители ряда других течений и не ставили перед собой цели их воссоздания.

Не удивительно поэтому то, что суждения о связи характеров и обстоятельств — в отношении нереалистических литературных явлений, — в сущности, витают в воздухе. Да и в реалистической литературе мы не всегда вправе говорить о непосредственной

¹ «Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Образ, метод, характер». М., 1962.

связи характеров и обстоятельств. Стремление распространить этот принцип, например, на лирику не дало значительных результатов; оно часто приводило ко всякого рода произвольным «допускам».

Это же можно сказать и о той ветви реалистической литературы, которая пользуется приемами фантастики и гротеска. Что следует считать обстоятельствами, например, в фантастических произведениях? Как с этой точки зрения интерпретировать, положим, творчество Уэллса или любого другого крупного фантаста нашего времени? Думается, что как общий принцип связь характеров и обстоятельств не может быть основой типологических исследований.

Нередко в своих типологических обобщениях различные ученые, критики исходят из соотношения социального и психологического анализа. Но и этот принцип распространяется также лишь на литературные явления известного рода, явления, относящиеся к определенному историческому периоду.

То, что обычно называют психологическим анализом, зародилось, как известно, в эпоху Возрождения. Истоки его чаще всего видят в повести Боккаччо «Фьяметта». Соединение психологического анализа с социальным произошло позже. В «Фьяметте» этого сочетания обнаружить нельзя.

Если понятие «психологический анализ» обладает достаточной ясностью и отражает конкретные черты, особенности литературных явлений, то понятие «социальный анализ» отличается большой неопределенностью. И главное — по-настоящему неизвестно то, какие реальные свойства, качества самих художественных произведений при этом имеются в виду. Неопределенность этого понятия дает возможность каждому исследователю вкладывать в него свое содержание, часто внелитературного характера.

Принцип этот имеет и тот изъян, что из средства исследования он легко превращается в нормативную категорию. Необходимым достоинством художественного произведения признается в этом случае гармоническое сочетание социального и психологического анализа, хуже, когда одна из этих сторон преобладает, и совсем плохо, когда действует лишь одна из двух половин. Становясь нормой, принцип сочетания соци-

ального и психологического анализа еще более сужает круг явлений, к которым он может быть применен.

Общим недостатком последних двух принципов, так же как и принципа мировоззренческих позиций, является невозможность их использования при изучении типологии различных литературных явлений, включая сюда типологию жанров и стилей.

Для того чтобы в основу типологических сопоставлений легли специфические литературные — и в то же время не локальные — признаки, необходимо обратиться к чертам и особенностям структурного характера. Положение это может показаться спорным уже по той причине, что как раз в области сравнительного и типологического изучения литературы применение методов современного структурализма не дало ощутимых результатов. Однако обращение к структурным особенностям вовсе не означает, что нужно непременно исходить из принципов, которые выдвигают современные структуралисты, пользоваться их методами.

В широком плане идеи структурного анализа отнюдь не являются открытием и привилегией некоторых течений последнего времени. Структуру многих объектов и явлений изучали задолго до появления этих течений и независимо от них. О структуре капитала, общества писали Маркс и Ленин. Структуру вещества изучали и изучают физики, структуру внутреннего мира человека исследуют психологи и т. д. Возможны и существуют разные подходы к структуре, в частности, социальных явлений.

Как известно, структурализм и близкие к нему неоформалистические течения в литературоведении отрицают закономерную связь литературы с общественной жизнью, действительностью. Поэтому структуру литературных произведений они рассматривают саму по себе, как явление, независимое от каких-либо «сторонних» сил. В. Кайзер, на которого мы уже ссылались, пишет: «Творение искусства возникает не как отражение чего-то другого, но как замкнутая в себе структура»¹.

Р. Якобсон развивает идею о том, что поэзия, литература — особым образом организованный язык.

¹ Wolfgang Kayser. Das sprachliche Kunstwerk, S. 5.

В соответствии с этим он сводит структуру литературного произведения к определенному единству грамматических категорий. «Принудительный характер грамматических значений,— пишет Р. Якобсон,— заставляет поэта считаться с ними; он либо стремится к симметрии и придерживается этих простых, повторных, четких схем, построенных на бинарном принципе, либо он отталкивается от них в поисках «органического хаоса». Если мы говорим, что у поэта принцип рифмовки либо грамматичен, либо антиграмматичен, но никогда не аграмматичен, то это положение может быть распространено и на общий подход поэта к грамматике. Здесь наблюдается глубокая аналогия между ролью грамматики в поэзии и живописной композицией, базирующейся на явном или скрытом геометрическом порядке или на отпоре против геометричности. Если в принципах геометрии (скорее типологической, чем метрической) таится «прекрасная необходимость» для живописи и прочих изобразительных искусств, согласно убедительным выкладкам искусствоведов, то схожую «обязательность» для словесной деятельности лингвисты находят в грамматических значениях»¹.

Предопределенность языковых форм, которыми пользуется писатель, служит, как утверждает Р. Якобсон, источником и определяющим началом словесной конструкции, ее внутренней гармонии. И именно грамматические формы, их сочетание — и ничто иное — обуславливают как саму конструкцию литературного произведения, так и ее эстетические свойства. «Когда непредвзятое, внимательное, подробное, целостное описание вскрывает грамматическую структуру отдельного стихотворения, картина отбора, распределения и соотношения морфологических классов и синтаксических конструкций способна изумить наблюдателя неожиданными, разительно симметрическими расположениями, соразмерными построениями, искусными скоплениями эквивалентных форм и броскими контрастами»². В этих суждениях, кстати, очень наглядно раскрывается неспособность структуралистов

¹ Р. Якобсон. Поэзия грамматики и грамматика поэзии. — «Poetics. Poetyka. Poetyka». Warszawa, 1961, с. 408.

² Там же, с. 403.

объяснить эстетические качества литературных произведений. Заявить, что вся сила воздействия поэзии заключена в соотношении морфологических классов, синтаксических параллелизмах или контрастах — значит, в сущности, не сказать ничего, сделав вид, что сказано очень много. При самом пылком красноречии невозможно доказать и неискушенному и подготовленному читателю, что, положим, стихотворение Пушкина «Я вас любил» производит глубокое впечатление не эмоциями, ярко выраженными в нем, а лишь симметрией грамматических категорий.

Однако сейчас нас интересует прежде всего понимание структуры литературных произведений. Как и структура других социальных явлений, она не может быть сведена к соотношению «чистых» форм. Когда речь идет, например, о структуре капиталистического общества, имеется в виду прежде всего деление его на классы, а затем те реальные связи и противоречия, которые существуют между ними. И в литературном произведении, учитывая всю его специфичность, структурные отношения затрагивают не только форму, но и содержание. Вследствие этого структура его носит не замкнутый, обособленный от реального мира и мира искусства характер, а находится в живом соприкосновении с материалом действительности, с другими явлениями литературы и искусства.

Защита идеи о внутренней замкнутости структуры литературных произведений и приводит многих неформалистов к отказу от любых типологических обобщений, к признанию отдельного произведения искусства единственной эстетической реальностью. В том же случае, когда сторонниками структурализма, неформалистических течений предпринимаются попытки литературных сопоставлений, возникают лишние реального содержания и значения тощие абстракции. Р. Якобсон в названной статье отмечает, что он проанализировал и сопоставил гуситский хорал, стихи английских лириков — Филиппа Сидни (XVI в.) и Эндью Марвелла (XVII в.), два стихотворения Пушкина, стихотворения польского писателя Норвида, болгарского поэта Христо Ботева, Александра Блока, Осипа Мандельштама. И во всех рассмотренных им произведениях разных писателей, художников различных эпох и

национальностей Р. Якобсон увидел осуществление одних и тех же «простых, четких схем, построенных на бинарном принципе», обнаружил синтаксические параллелизмы, звуковые повторы и контрасты. Исследователю кажется, что им открыты коренные законы построения произведений словесного искусства. Но это чистая иллюзия. «Обнаружение» одинаковой структуры у разнородных литературных явлений показывает, что исследователь обошел главное, характерное в названных им произведениях. Этим и определяется необоснованность его типологических построений.

3

Художественное произведение, литература в целом социальны во всех своих составных элементах. Нет никаких оснований поэтому выделять какие-либо свойства и особенности литературных явлений и придавать им внесоциальный смысл. Разумеется, это не устраняет значительных различий в характере связей отдельных сторон литературы с исторической действительностью. В общественно-историческом плане необходимо рассматривать и структуру литературных явлений, которую нельзя обособить от процессов творческого освоения жизни, эстетического воздействия литературы и искусства. В отличие от формалистического понимания структурных отношений, такой подход можно назвать социально-структурным принципом, методом литературно-типологических исследований.

Структурную основу литературных произведений составляет конфликт в его определенном художественном выражении. Как в выборе конфликта, так и в поэтическом его воплощении ясно проявляются идейные начала творчества. Однако рассмотрение их в данной связи не может быть обособлено от внутренней коллизии произведения и ее раскрытия. Конфликт, его своеобразие в значительной мере предопределяет и особенности действующих лиц, и их расстановку в процессе повествования, ибо художник замышляет не просто «чистый», абстрактный конфликт, а конфликт между так или иначе прояснившимися в его творческом сознании героями, характерами. Развитие конфликта обуславливает не только связи и противоречия худо-

жественных образов, но и соотношение отдельных сторон, компонентов литературного произведения, его внутреннее строение.

Конфликт не следует отождествлять с сюжетом. Это не одно и то же. Сюжет, например, «Героя нашего времени» складывается из ряда отдельных, в немалой степени обособленных друг от друга эпизодов, каждый из которых рисует героя не столько в социально-бытовом, сколько в психологическом плане. Прямо и непосредственно сюжет романа в целом не направлен на раскрытие противоречий между Печориным и породившей его социальной средой, противоречий незаурядной личности и общества. Но именно в этом и заключается основной конфликт «Героя нашего времени», который находит своеобразное выражение во всех, в том числе и интимно-психологических, сценах романа.

Сюжет «Мертвых душ» развивается как история походов Чичикова, его отношений с помещиками, чиновным людом, крепостными слугами. Однако внутренний конфликт гоголевской поэмы-романа не сводится к столкновению ловкого дельца с поместными душевладельцами и тупыми чиновниками. Конфликт этот значительно глубже, он состоит в остром противоречии между мертвой, паразитической привилегированной средой и живыми силами страны, между корыстными, убогими хозяевами жизни и народной Россией.

Конфликт существует и там, где нет сюжета, например, в лирике. Очевидно, что любые конфликты литературных произведений всегда так или иначе отражают противоречия реальной жизни. Однако формы, способы отражения в литературе противоречий действительности, как известно, необыкновенно разнообразны. И они разнообразны не только в различных литературных направлениях, но и в рамках того или иного направления, в частности реализма.

Отсюда, конечно, вовсе не следует, что между конфликтом и способом его художественного выражения нет никаких внутренних связей. При этом имеется в виду не конфликт в его общем, так сказать, социологическом виде, а тот конкретный конфликт, который развивается в литературном произведении. Между

этим конкретным конфликтом и средствами его воплощения, несомненно, существует живая связь.

Драму Раскольниковова, его столкновение с обществом, те сложнейшие противоречия жизни, которые открываются перед ним, нельзя было показать, скажем, в форме лирической повести или в форме драмы настроений и т. д. Конфликт, развернутый в «Ревизоре», уже при возникновении замысла произведения предполагал его комедийное решение. В то же время развитие отношений Катерины и «темного царства» лучше всего могло быть выражено в социально-психологической драме.

Связь между конфликтом и способом выражения носит, конечно, не автоматический характер. Она часто представляет собой результат напряженных творческих исканий. При одном и том же конфликте возможны неоднозначные художественные решения. Об этом свидетельствуют, в частности, различные редакции некоторых выдающихся художественных произведений. Но вместе с тем здесь нет простора и для творческого произвола, прихотливого субъективизма. Логика конфликта сказывается не только в развитии действия и отношениях между героями, но и в способе его художественного воплощения.

Структура литературного произведения может рассматриваться с разных точек зрения. Тогда, когда речь идет о специфике конфликта, особенностях изображения характеров, мы соприкасаемся с чертами творческого метода писателя, метода, который отражается в структуре, так же как и в других свойствах литературного произведения. В том случае, когда рассматривается способ формирования, организации произведения как эстетически целого, характеризуется его жанр. Художественное воплощение конфликта, взятое в аспекте выразительных и изобразительных средств, вводит нас в сферу стиля. Таким образом, в структуре художественного произведения выявляются взаимосвязи творческого метода, жанра и стиля.

Принципы того или иного метода, равно как и стиля, жанра, реализуются не только в данном, отдельном литературном произведении; они раскрываются и в других творческих созданиях писателя, в произведениях других художников слова. Структурные соотно-

шения тем самым необходимо рассматривать и в более широкой перспективе. С этой точки зрения представляется совершенно правомерной постановка вопроса о структуре литературных направлений.

Всякое литературное направление представляет собой не случайное сообщество художников слова. Оно возникает как определенное единство, обусловленное развитием жизни и самой литературы. Одновременно с тем в нем существует и своя внутренняя, нередко сложная дифференциация. Все это и позволяет говорить о структуре литературного направления.

То единство, которое складывается в среде художников слова в определенный период развития литературы, имеет своим истоком прежде всего известную общность в подходе к действительности, в ее эстетическом восприятии, в творческом методе. Истоком этого единства является затем родственность тех жизненных, творческих проблем, которые вызывают глубокий интерес писателей, принадлежащих к данному литературному направлению. Говоря о подходе к действительности, о творческом методе, мы имеем в виду, конечно, и мировоззренческие позиции, но они здесь, так же как и при рассмотрении структуры отдельного произведения, не обособляются от художественного раскрытия жизни.

В исследовательских работах при характеристике литературных направлений чаще всего отмечается общность творческого подхода к действительности и оставляется в стороне определенное единство, возникающее из особенностей объекта,— явлений, проблем жизни, раскрываемых писателем. Между тем эта вторая черта общности не менее важна, чем первая.

Ведь новое литературное направление возникает тогда, когда в социальной жизни уже произошли значительные перемены, или же в условиях, когда необходимость этих перемен передовые люди эпохи начинают более или менее ясно ощущать. Новые жизненные процессы, новые коллизии требуют своего осмысления и художественного освещения, что и обусловливает «смену вех» в литературном творчестве.

Естественно, что эстетическое освоение новых явлений действительности может быть весьма различным. Этим и объясняется то сосуществование литератур-

ных направлений, которое нередко наблюдается в истории литературы. Таково, например, почти одновременное возникновение романтизма и критического реализма в начале прошлого века. Романтики и критические реалисты соприкасались как будто бы с одними и теми же, если брать их в широком плане, общественными процессами, мощным усилителем которых явилась французская революция 1789 года. Однако внимание романтиков и критических реалистов привлекали, в сущности, разные стороны этих процессов.

В творчестве романтиков большое — и нередко самодовлеющее — значение приобрела личность, освобожденная от феодальных уз, личность, протестующая против старого и нового порядка, против всего, что ограничивает ее независимость и свободу. Истинно человеческое для романтиков было неизмеримо выше того, что составляет содержание повседневного бытия людей. Подлинная сущность человека, по убеждению романтиков, как раз и выявляется в отрешении от обыденного, от всего, что сковывает его духовные стремления. И это относится не только к феодальной действительности, но и к прозаизму жизни, новому произволу, которые принес с собой буржуазный порядок. Источником глубокой неудовлетворенности романтиков жизнью, их противопоставления смелых порывов человеческого духа и обыденности, возвышенного и низменного явились реальные процессы действительности, получившие в их творчестве своеобразное художественное преломление.

В отличие от романтиков, критических реалистов интересовала не личность, обособленная от всей конкретности ее повседневного существования, не освещение возможного творческого потенциала индивидуума, нации, а реальное движение жизни во всем его многообразии, во всех его противоречиях. Человеческая личность, ее судьбы, естественно, всегда привлекали пристальное внимание критических реалистов, но важнейшим в их изображении действительности была и остается зависимость человеческих судеб от развития социальных отношений, общества в целом.

Различие между романтиками и критическими реалистами метко охарактеризовала французская писательница Жорж Санд. «С каких пор роман, — писала

она,— стал исключительной картиной того, что есть, картиной жестокой и холодной действительности?..— Я знаю, что подобные картины возможны, и Бальзак — талант, перед которым я преклоняюсь,— дал нам «Человеческую комедию». Но мы с ним смотрим на вещи с разных точек зрения. Вы хотите и умеете изображать человека таким, каким он представляется вашим глазам,— говорила я ему,— я стремлюсь изобразить человека таким, каким мне хочется, чтобы он был, каким, по моему мнению, он должен быть».

Сосуществование романтизма и критического реализма, их различия подтверждают ту мысль, что характерной чертой литературного направления как целого, его структуры является родственность конфликтов, получивших свое освещение с близких, сходных творческих позиций. Взаимодействие этих двух начал выявлялось и в развитии других литературных направлений, в том числе реализма эпохи Возрождения, классицизма, сентиментализма. Родственность конфликтов, так же как и близость творческих позиций, не умаляет ни специфики каждого конфликта, ни своеобразия творческой позиции писателя.

Важно подчеркнуть не только определенное единство индивидуального и общего в литературном направлении, но и роль творческой индивидуальности художника в формировании эстетической общности. Литературное направление складывается не вследствие малой самобытности писателей, принадлежащих к нему, а как раз благодаря творческой оригинальности каждого из них, развивающего и обогащающего определенные художественные принципы. В произведениях отдельных крупных писателей раскрываются ведущие тенденции направления, которые не обособлены от индивидуальных свойств, присущих их творчеству. Да и эти ведущие тенденции предстают не в обезличенном виде, а в своем индивидуальном выражении. Творческие открытия крупного художника слова являются одновременно и сферой эстетических притяжений, и возбудителем новой художественной энергии.

Отличительную черту структуры литературного направления составляют существующие в нем течения. Характер и соотношение этих течений внутри каждого литературного направления как международного явле-

ния различны. Это же касается и течений внутри литературного направления в той или иной национальной литературе.

К сожалению, внутренняя дифференциация различных литературных направлений слабо изучена. Так, в романтизме принято различать два течения: романтизм активный и пассивный. Думается, что деление это схематизирует реальный процесс развития романтической литературы; в ней наблюдается значительно более сложная внутренняя дифференциация. Да и самый процесс деления нельзя признать достаточно четким. То, что одному исследователю кажется активным, другой найдет основания признать пассивным, и наоборот.

С внутренней дифференциацией литературного направления тесно соприкасаются индивидуальные стили и стилевые потоки, которые также представляют собой одну из примет его структуры. И даже, может быть, более зримую, чем другие ее особенности.

Структура литературного направления не представляет собой нечто застывшее; она изменяется, отражая перемены в творческом восприятии и обобщении действительности. Литературные направления иногда существуют на протяжении очень длительного времени, и естественно, что жизненные конфликты и характер их художественного воплощения значительно отличаются от того раскрытия противоречий жизни, которое характеризовало литературное направление у его истоков. Критический реализм ведет свое начало с первой трети XIX века. В различных странах он существует и в современную эпоху. Характер, структура, например, французского критического реализма, если взять период от Бальзака до Мартена дю Гара, существенно изменились, так же как трансформировалась, скажем, и структура английского критического реализма в промежуток времени от Диккенса до Голсуорси.

Отсюда возникает необходимость учитывать при типологическом изучении литературных направлений этапы их развития. Тем самым снимается противоречие между синхронией и диахронией. Выяснение структурных отношений в этом случае означает и раскрытие ведущих тенденций развития. В свою очередь, характеристика основных линий развития литератур-

ного направления может и должна привести к пониманию структурных связей. Разрыв между синхроническим и диахроническим подходами к языку был и остается одним из весьма уязвимых мест методологии структурализма. От структурных связей и отношений, лишенных всего того, что характеризует коммуникативную сущность языка, невозможен переход к раскрытию исторического, равно как и современного его функционирования. Аналогично этому, рассматривая литературные явления вне социальной функции словесного искусства, структуралисты остаются в пределах тех «чистых» форм, которые не дают возможности понять ни реальную структуру литературных явлений, ни их роль в жизни человеческого общества.

В статье «О русской повести и повестях г. Гоголя» В. Белинский писал: «...если есть идеи времени, то есть и формы времени»¹. Эту свою мысль он конкретизировал, объясняя развитие жанров в различные исторические периоды. Оспаривая тот взгляд, что возможно возрождение, например, древнего эпоса в литературе нового времени, критик заявлял: «Древнеэллинический эпос мог существовать только для эллинов, как выражение их жизни, их содержания в их форме. Для мира же нового его нечего было и воскрешать, ибо у мира нового есть своя жизнь, свое содержание, и своя форма, и свой эпос»². Связь со временем, с исторической действительностью, по убеждению Белинского, обнаруживают и другие жанры. Поэтому, например, трагедия индийцев не то, что трагедия греков, а трагедия Шекспира отличается от трагедии Шиллера и Гёте.

Белинский был совершенно прав, освещая исторический характер жанровых образований. Исторический подход позволяет видеть их своеобразие, их реальный эстетический смысл. Однако понятие «формы времени» раскрывается для нас сейчас и в ином своем значении. Оно характеризует родственные жанры, возникающие в сходных исторических условиях, в том числе и те, которые разделены не только пространством, но и временем.

¹ В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. I, с. 276.

² Там же, т. VI, с. 414.

В истории мировой литературы отмечены своеобразные жанровые пласты, существующие в различные эпохи. Так, в словесном искусстве эпохи феодализма В. Жирмунский справедливо указывает на следующие «типологические схождения», обнаруживающиеся в жанровых образованиях этого времени:

1) народный героический эпос (средневековый эпос германских и романских народов Западной Европы, русские былины, южнославянские «юнацкие песни», эпическое творчество тюркских и монгольских народов и др.);

2) рыцарская лирика провансальских трубадуров и немецких миннезингеров на Западе (XII — XIII вв.) и несколько более ранняя классическая арабская любовная поэзия на Востоке (IX — XII вв.);

3) стихотворный рыцарский («куртуазный») роман на Западе (XII — XIII вв.) и так называемый «романтический эпос» в ираноязычных литературах XI — XIII вв. (Кретьен де Труа и Низами, роман о Тристане и «Вис и Рамин» Гургани и др.)¹.

На смену рыцарскому роману пришли новеллы эпохи Возрождения, плутовской роман, реалистическая драма с человеком, вобравшим в себя противоречия эпохи, в центре действия. Развитие жанров в определенные исторические периоды времени находится в известном соотношении с развитием литературных направлений. В период классицизма, как известно, господствовали трагедии, героические поэмы, оды, сатира, басня, нравоучительная комедия. Романтизм культивировал драму страстей, лирико-философскую повесть, фантастическую новеллу и повесть, роман-исповедь, исторический роман, лирико-эпическую поэму и многие лирические жанры.

Сравнение жанровых пластов отчетливо выявляет зависимость тех структурных образований, которые несут с собой виды литературных произведений, от того или иного раскрытия коллизий определенной эпохи. Но здесь наблюдается и своеобразная неравномерность литературного развития. В то время как одни жанры живут сравнительно недолго, другие, подвергаясь су-

¹ В. Жирмунский. Литературные течения как явление международное. Л., «Наука», 1967, с. 4—5.

щественной трансформации, вбирают в себя содержание, конфликты различных эпох. Таково, например, историческое бытие романа. И это, так же как и другие стороны истории литературных родов и видов, выдвигает важные проблемы типологии жанров.

В последнее время в советском литературоведении завоевывают себе все большее признание понятия «структура национальной литературы», «структура мировой литературы»; при этом обычно имеется в виду тот или иной этап развития национальной или мировой литературы. Понятия эти обозначают прежде всего состав, характер тех литературных явлений, которые образуют литературу данного периода времени. Сюда входят развивающиеся в этот период литературные направления, жанры, стили. Нет необходимости доказывать то положение, что внутренний состав литературы в различные исторические эпохи различен. Очевидно, что обусловлено это характером социальной жизни, особенностями ее художественного отражения. Структура литературы органически связана с творческим претворением тех общественных проблем, коллизий, противоречий, которые возникают на определенном этапе исторического развития. Вхождение этих проблем и коллизий в духовный мир человека и стимулирует их художественное освоение.

Во многом в иных формах, чем, скажем, в художественном направлении, проявляется в литературе различных эпох ее внутренняя дифференциация. Она часто выражается в столкновении противоборствующих социально-эстетических начал и тенденций, которые, однако, всегда так или иначе соотносятся с характерными для определенного времени общественными коллизиями, конфликтами. Обусловленность структуры литературы своеобразием отражения этих коллизий предопределяет ее подвижность, ее изменения. И здесь понимание структуры тесно соприкасается с раскрытием ведущих тенденций развития, равно как выяснение закономерностей исторического движения литературы определенного периода не может быть осуществлено без изучения ее структуры, ее общих свойств.

Характеризуя литературу эпохи Возрождения, Н. Конрад убедительно показал те сходные тенденции,

которые существовали в эту эпоху не только в литературах Запада, но и Востока, раскрыл ее определенное внутреннее единство. Перед нами открывается, пишет Н. Конрад, «еще одна эпоха великой общности литературы...». «Начинает ее в VIII — XII вв. Китай, продолжает в IX — XIII вв. Средняя Азия и Иран вместе с прилегающей частью Индии; заканчивает в XIV — XVI вв. Европа»¹. Эту общность Н. Конрад видит прежде всего в той концепции человека и действительности, которая получила свою художественную реализацию в различных литературах, — «ренессансный гуманизм состоял в уверенности человека в ценности своей личности — во всех аспектах последней — в обыденном и конкретно-жизненном, в ее разуме, в ее чувственной природе, в ее волевых импульсах»². Общность эта проявилась и в существовании сходных жанров, хотя разные жанровые образования и получили неодинаковое развитие.

Идея общности литературы в определенный исторический период может быть проиллюстрирована и на других фактах. Одним из замечательных примеров такого рода единства является общность развития социалистических литератур современной эпохи. Ее источником служат процессы революционного преобразования социальной жизни, общественная устремленность народов социалистических стран, передовых слоев капиталистического общества, творческие принципы, роднящие писателей социалистического мироощущения. Общность не исключает, а предполагает различия — национальные, стилевые, индивидуальные. В социалистических литературах единство проявляется в неизмеримо большей степени, чем когда-либо раньше, но оно же стимулирует и огромное художественное разнообразие, разнообразие творческих индивидуальностей.

4

Выдвинутые здесь общие положения, касающиеся типологии литературных направлений, представляется целесообразным в некоторой мере конкретизировать

¹ Н. Конрад. Запад и Восток. М., «Наука», 1966, с. 389.

² Там же, с. 268.

на примере русского реализма XIX века. Бесспорно, что становление и развитие критического реализма в России означало эстетическое освоение многих новых сторон, явлений жизни, которые не получили своего отражения в предшествующей литературе, в том числе и в произведениях просветительского реализма. Не получили отражения эти явления в значительной мере потому, что многие проблемы возникли или начали осознаваться в пору ясно обозначившегося в первые десятилетия XIX века кризиса феодального порядка. То единство нового подхода к действительности и жизненного материала, о котором шла речь раньше, выразительно выступает и в творчестве основоположников русской реалистической литературы — Пушкина, Гоголя, Лермонтова, и в творчестве других великих русских реалистов.

В русском реализме первой половины XIX века ясно обнаруживаются два основных течения. В известной мере, но только, пожалуй, в известной, они соответствуют тому, что в истории литературы получило название пушкинской и гоголевской школ. Иногда эти течения характеризуются: первое — как психологическое, второе — как социальное. Некоторые исследователи полагают, что оба эти течения продолжают существовать на протяжении всего XIX века.

К психологическому течению, помимо Пушкина и Лермонтова, обычно относят Тургенева, Герцена, Гончарова, Чехова, Толстого, Достоевского. Иногда сюда присоединяют и Гоголя, отрывая его от созданной им литературной школы. Во второе — социальное — течение включают Некрасова, Чернышевского, Щедрина, Помяловского, Глеба Успенского, писателей-народников.

Следует признать неверным прежде всего стремление разделить *весь* русский реализм на два названных течения. Вторая половина века отмечена крупными сдвигами в общественной жизни России, в мировой истории. И в развитии русского реализма этот период времени отчетливо обозначен новыми началами и тенденциями. Затем само деление течений — на психологическое и социальное, — на мой взгляд, не обосновано.

Среди русских реалистов XIX века трудно назвать кого-либо, кто широко не изображал бы внутренний мир человека. С другой стороны, столь же трудно указать крупного художника слова — реалиста, не выдвигавшего значительных социальных проблем.

Пушкинское и гоголевское течения (будем называть их так) различаются прежде всего по той гамме конфликтов, которые привлекали внимание писателей, и по способам их выражения. Центральное место в творчестве художников слова, примыкавших к пушкинскому течению, занимали разнообразные по своему содержанию связи и конфликты личности и общества. Рост чувства личности — явление, характерное не только для раннего периода развития буржуазного общества, но и для эпохи кризиса старого, феодального порядка. Формы проявления этого чувства в разных странах и в различные периоды были, естественно, неодинаковыми.

В России литература, выдвигая проблемы освобождения человека от сковывающих его пут и ограничений, обращалась прежде всего к сложным воздействиям на него реальной общественной жизни. Тема прав личности тесно соединялась с вопросами об изменении общественно-политического строя, социальных отношений. Острое ощущение передовыми людьми эпохи общественных противоречий сказалось, в частности, и в том, что романтизм в русской литературе не играл столь значительной роли, какая принадлежала ему в некоторых литературах Запада.

Конфликты личности и общества нашли многостороннее выражение в произведениях писателей пушкинского течения. Тут и тлетворное влияние косной среды на одаренную личность, отражение которого породило целую галерею образов «лишних людей»; здесь и воссоздание образа человека протестантского склада, отказывающегося принять господствующие социальные, этические нормы (Чацкий, Базаров); писателями этого течения ярко изображено формирование человека трезво-делового характера, успешно «осваивающего» веяния эпохи; с большой силой ими нарисованы образы крайних индивидуалистов и многие другие характеры и коллизии.

Широкое распространение в пушкинском течении

получил роман, освещающий историю молодого человека, его надежд и разочарований («Евгений Онегин», «Герой нашего времени», «Кто виноват?», «Рудин», «Отцы и дети», «Обыкновенная история»). Общественное содержание здесь раскрывается в тесной связи с исканиями личности. Немалый интерес писатели, принадлежавшие к пушкинскому течению, проявили к социально-семейному роману. Вспомним «Дворянское гнездо», «Обрыв». Большое значение в их творчестве приобрели психологическая повесть и новелла. В расширении художественных возможностей этих жанров крупная роль принадлежит Пушкину и Тургеневу.

Писатели гоголевского течения преимущественное внимание проявляли к противоречиям между потребностями нации, народа и тем общественным укладом, который существовал в стране. Противоречия этого рода также создали широкую гамму конфликтов, нашедших выражение во многих произведениях, начиная с «Ревизора» и «Мертвых душ». Раскрытие этих конфликтов вовсе не исключало глубокого анализа внутреннего мира человека. Изображение социального деспотизма и хищничества, общественного застоя и буржуазного предпринимательства сочеталось у писателей гоголевского течения с обрисовкой человеческих страстей, чувств, побуждений, порожденных этими социальными явлениями. Но естественно, что психологический анализ в произведениях писателей этого течения имел иной характер, чем у Пушкина, Лермонтова, Герцена, Тургенева.

К гоголевскому течению с полным основанием следует отнести Некрасова, Щедрина, Чернышевского, Помяловского, Решетникова, Слепцова, Гл. Успенского. Произведения этих писателей дают широкую и выразительную картину общественных отношений эпохи, картину, которая включает в себя и синтетическую, «сводную» характеристику социальной практики господствующих слоев общества в ее разнообразных проявлениях (Щедрин), и изображение жизни, быта других общественных групп, и раскрытие судеб человека, принадлежащего к социальным низам, и поиски людьми нового склада, иных принципов жизни. Особое место в творчестве писателей гоголевского течения занимает изображение бедственного положения народа.

Обрисовка характеров, психологии людей труда в их произведениях тесно соединяется с раскрытием постоянных и трудных обстоятельств, с воссозданием быта, нравов, составляющих неотъемлемую часть этих обстоятельств. Условия существования демократических низов, различные стороны жизни, практика, психология господствующих верхов часто изображаются этими писателями в духе острой критики, обличения.

К числу наиболее распространенных жанров в гоголевском течении относятся прежде всего сатирические жанры большого плана. Это социально-сатирический роман, перерастающий в сатирическую эпопею («Мертвые души», «История одного города»), сатирическая поэма («Современники»), сатирическая комедия. У писателей этого течения ясно выражено также тяготение к социально-бытовому роману («Мещанское счастье», «Молотов», «Подлиповцы»), эпической поэме («Кому на Руси жить хорошо»). Очень широко в их творчестве представлен очерк в его различных видах (очерки Щедрина, Н. Успенского, Г. Успенского). Желание воссоздать подлинную, непосредственную правду жизни вместе со стремлением в художественно-обобщенном виде представить социальные противоречия эпохи породили оригинальные формы очеркового творчества, в том числе весьма интересные очерковые циклы.

При всех своих различиях пушкинское и гоголевское течения не были, разумеется, обособлены друг от друга. Между ними существовали свои внутренние связи, определенные творческие взаимодействия. Некрасов, как известно, испытал сильное влияние пушкинской поэзии. Значительным было воздействие Гоголя на творческое развитие Гончарова, Тургенева. В статье «Лучше поздно, чем никогда» Гончаров решительно подчеркивал живую связь традиций Пушкина и Гоголя. Он писал: «...от Пушкина и Гоголя в русской литературе теперь еще пока никуда не уйдешь. Школа пушкинско-гоголевская продолжается доселе, и все мы, беллетристы, только разрабатываем завещанный ими материал»¹. Гончаров отмечал при этом, что

¹ И. А. Гончаров. Литературно-критические статьи и письма. М., Гослитиздат, 1938, с. 157—158.

на него самого большее влияние оказало творчество Пушкина. Восприятие художественного опыта одного из основоположников русского реализма не исключало обращения к опыту другого, что вместе с тем не мешало ясно выраженному, самостоятельному развитию пушкинского и гоголевского течений.

Во второй половине XIX века в русском реализме, как уже было сказано, возникают новые начала. Три вершины возвышаются в этот период на литературном горизонте — Толстой, Достоевский, Чехов. И ни один из этих художников не принадлежит к пушкинскому или гоголевскому течению. Каждый из них — зачинатель новых творческих тенденций не только в русской, но и мировой литературе.

В произведениях Льва Толстого раскрывается не просто конфликт личности и общества, а поиски личностью единства с народом на основе пересмотра всех социальных установлений. Если раньше личность, ее развитие, ее права были исходным началом и своего рода нормой при освещении общественной жизни, то у Толстого — при всем его внимании к духовному развитию человека — стремления личности перестают быть такого рода нормой. Социальный и эстетический идеал Толстого — справедливая общая жизнь.

Так же как и многие русские писатели, Толстой был горячим заступником народа. Он показал, в частности, в «Войне и мире» его определяющую роль в историческом развитии общества. Но для Толстого было характерно не только это. Он глубоко отобразил то губительное воздействие, которое оказывает на народ его социальное, духовное угнетение. Вспомним «Воскресение», его народные сцены. Раскрывая искания личности, писатель пришел к идее возрождения человека как исторической необходимости, возрождения, которое возможно лишь в результате отказа от «сумасшествия эгоизма». Изображая драматическую судьбу простых людей в современном обществе, Толстой глубоко понимал необходимость обновления народной жизни. Так идеи возрождения человека сливались с идеями возрождения народа.

Толстой предпринял смелую переоценку социальных, исторических, духовных ценностей эпохи, критиче-

ский пересмотр всего того, что составляет содержание жизни собственнического общества. Отсюда возникает необыкновенный размах его эпического творчества. И вместе с тем воплощение идей возрождения человека и народа означало самое пристальное внимание к внутреннему миру человека. Начиная со своих ранних повестей писатель глубоко и всесторонне исследовал возможности человеческой личности, ее способности к духовному росту, возможности ее приобщения к высоким целям человеческого бытия. Великая историческая заслуга Толстого заключается в органическом слиянии тончайшего психологического анализа с масштабным эпическим повествованием.

Эпико-психологический реализм Толстого представляет собой не простое продолжение реализма Пушкина, Гоголя и Лермонтова. Развитое в творчестве его предшественников — не только в русской, но и в мировой литературе, эпическое начало в произведениях Толстого приобретает новое содержание и смысл. В раскрытии психологии Толстой соприкасается со Стендалем и Лермонтовым. Однако толстовская «диалектика души» составляет подлинно новое слово в литературе. Синтез эпического и психологического открыл перед литературой огромные возможности эстетического освоения действительности.

Влияние Толстого проявилось в большей степени в западноевропейской, чем русской литературе начала XX века. Вспомним, каким мощным импульсом оказались творческие идеи автора «Войны и мира», «Воскресения» для Ромена Роллана, Роже Мартен дю Гара, Анатоля Франса, Голсуорси, Шоу, Генриха Манна, Жеромского, Пруса, Вазова и многих других писателей разных стран. Необыкновенно широко традиции Толстого используются советской литературой, начиная с первых шагов ее формирования и до нынешнего периода ее развития. И это убедительно свидетельствует о высокой действенности художественного опыта, творческих открытий Толстого.

Характерную особенность реалистических творений Достоевского составляет изображение трагизма человеческого бытия, человеческой судьбы в собственническом обществе. С огромной силой писатель нарисовал страдания людей, порожденные общественной

несправедливостью, он показал «униженных и оскорбленных» в их безнадежном столкновении с социальным злом. Эти коллизии Достоевский склонен был иногда рассматривать как исконную и неустрашимую драму человеческого общества в целом. Конкретно-историческое у него нередко принимало облик неизменного, вечного.

С этим тесно соприкасается и раскрытие глубоких противоречий в самом человеке, противоречий, протекающих из самого его существа, его природы. Во внутреннем мире человеческой личности, по убеждению Достоевского, существует роковой конфликт между стремлением к прекрасному и тяготением к жестокому, подлому, или, как говорил Дмитрий Карамазов, разлад между идеалом мадонны и идеалом содомским. «Что уму представляется позором, то сердцу сплошь красотой. В содоме ли красота? Верь, что в содоме-то она и сидит для огромного большинства людей...»

Творчество Достоевского отражает колебания между бунтом и смирением, между протестом и культом страдания. Но если говорить о том, что получило наиболее яркое выражение в его произведениях, так это прежде всего горе и боль «заброшенного» человека и затем развенчание индивидуалистических стремлений. В изображении этих сторон жизни Достоевский не имеет себе равных.

Писатель воспринимал и воссоздавал явления социальной действительности, человеческие отношения в их остродраматическом напряжении. Изображая обычное в общественном бытии, характерах людей, Достоевский тяготеет в то же время к описанию неожиданных ситуаций и коллизий, к обрисовке того необычного сцепления обстоятельств, которое нередко оказывает катастрофическое воздействие на человека, его жизнь. «У меня,— заявлял Достоевский,— свой особый взгляд на действительность (в искусстве), и то, что большинство называет фантастическим и исключительным, для меня составляет самую сущность действительного...»¹

¹ Ф. М. Достоевский. Письма, т. II. М. — Л., Гослитиздат, 1930, с. 169.

Изображая своих героев в напряженно-драматической обстановке, нередко вводя их в сферу исключительного, писатель с пристальным вниманием следит за их внутренней жизнью. Реальные психологические качества действующих лиц он рисует в их максимальном развитии, в их пределе. Героев Достоевского неизменно волнует не только и, может быть, не столько то, чем они живут повседневно; их постоянно занимают коренные проблемы человеческого бытия. Слияние социального, философского и психологического начал составляет важнейшую черту реализма Достоевского. И именно потому, что психологизм здесь с начала до конца пронизан философскими мотивами, реализм этот можно было бы назвать психолого-философским.

Реалистическое искусство Достоевского составляет крупнейшее и оригинальнейшее явление русской и мировой литературы. В отличие от Толстого, Достоевский оказал сильное воздействие на русскую литературу начала XX века; оно выявляется в творчестве многих и притом разных писателей. По ряду причин, о которых здесь нет возможности говорить, влияние Достоевского на советскую литературу оказалось значительно более ограниченным, чем воздействие Толстого. Но, как известно, глубокие связи с творчеством Достоевского признавали и признают многие писатели различных стран мира. Восприятие его творчества, как это совершенно очевидно, отнюдь не однозначно. Наряду с глубоким интересом к социальной проблематике произведений Достоевского, его потрясающему раскрытию внутреннего мира человека, выявляется и увлечение той «потерянностью» перед лицом жизни, которая, конечно, есть у автора «Преступления и наказания», и отношением к жизни как явлению притягательному и в то же время страшному. Если говорить о проблеме отчуждения, занимающей сейчас многих писателей и критиков, то она, несомненно, нашла в творчестве Достоевского свое яркое освещение. И в этом одна из причин особой популярности Достоевского.

В центре творческого внимания Чехова находились иные явления действительности, иные жизненные проблемы. С присущей ему глубиной и художественной выразительностью он показал мещанство, пошлость,

мелочность жизни в их внутреннем противоречии с принципами и нормами активной творческой деятельности. Писатель высмеивал косность, застой, невежество в тех разнообразных формах, в которых они существовали на рубеже двух веков. Косности и невежеству Чехов противопоставлял развитие культуры, знаний, прогресс человеческого общества. С этим тесно связана его поэтизация труда; в нем писатель видел не только средство преодоления застоя, но и живой источник возникновения новых человеческих ценностей.

Одну из важных сторон чеховского творчества составляет раскрытие коллизий между рабским сознанием и формированием человека, между состоянием духовной подавленности и стремлением к осмысленной, свободной жизни. Вспомним высказывания писателя о том, как он по капле выдавливал из себя раба, о том, какое значение имеет для человека его достоинство и независимость.

Ощущение того, что надвигаются крупные перемены в жизни, было органическим для Чехова. Он неизменно сохранял веру в будущее человечества, творческие возможности людей, их разум. Ему было чуждо представление о катастрофичности исторических событий, о внутреннем драматизме человеческого бытия, столь характерное для Достоевского.

Автор «Степи» и «Вишневого сада» избегал исключительности как в выборе ситуаций, так и в обрисовке героев. Одна из отличительных черт его реализма — раскрытие драматических коллизий в процессе воссоздания быденной жизни.

Реалистическое изображение действительности в произведениях Чехова отмечено не только лаконизмом, решительным преодолением всякого рода внешней красоты, выпренности, но и тем, что многие человеческие связи и отношения раскрываются через подтекст. Давно и правильно указывалось на то, что в реалистическом письме Чехова заметное место занимают импрессионистические начала показа жизни. К этому можно прибавить и тот ассоциативный способ изображения различных явлений действительности, который ясно сказывается, например, в его драматургии и справедливо отмечается современными исследователями.

Влияние Чехова на русскую литературу начала XX века не очень велико. Неизмеримо более значительным оно оказывается в советской литературе. Хорошо известно также и то, какой огромной и всевозрастающей популярностью пользуются сейчас произведения Чехова во многих странах мира. Французский писатель Веркор справедливо отметил: «Вряд ли существует в наши дни хоть один французский романист, который решился бы утверждать, что не испытал на себе прямого или косвенного влияния Чехова»¹. Воздействие художественного опыта Чехова ясно ощущается также в творчестве Хемингуэя, О'Нила, Шервуда Андерсона, Пристли и многих других художников слова.

Широта восприятия творческого опыта Толстого, Достоевского, Чехова в современной литературе, возникшей в мире, пережившем крупные революционные изменения, является одним из свидетельств того, что художники эти проложили новые магистральные пути литературного развития. Их творчество раскрывает сложные связи как с русской реалистической литературой, так и литературой многих других стран, связи, которые нередко выходят за пределы реалистического направления. Известно, что Толстой оказал немалое влияние на Пруста, Джойса, а Достоевский на Кафку и других писателей, чье творчество развивалось и развивается под знаком модернизма. В плане литературной типологии здесь возникают новые проблемы, требующие своего освещения.

В современном марксистском литературоведении наряду с углублением конкретно-исторического анализа литературных явлений наблюдается возрастающий интерес к широким теоретическим и историко-литературным построениям. Раскрытие закономерностей развития отдельных национальных литератур в их творческом взаимодействии, раскрытие закономерностей мирового литературного процесса представляет собой ту обширную и увлекательную программу, над осуществлением которой трудятся марксисты многих стран. Типологическое изучение литературы является одним из важных звеньев в осуществлении этой программы.

* ¹ «Europe», 1954, № 104—105, p. 3.

ГЛАВА СЕДЬМАЯ

О ПРОГРЕССЕ В ЛИТЕРАТУРЕ И ИСКУССТВЕ

1

Существует ли художественный прогресс? Не является ли приложение понятия «прогресс» к сфере искусства чем-то схоластическим и надуманным? И если поступательное развитие в литературе и искусстве все же существует, то в чем оно выражается и каково его соотношение с прогрессом социальным? Вопросы эти в последние годы вновь оживленно обсуждаются на научных конференциях, в печати различных стран.

Известно, что проблема прогресса в общественной жизни и в искусстве давно уже, начиная с эпохи Просвещения, занимает научную, философскую мысль. В разные исторические периоды она освещалась по-разному. В XX веке тема эта приобрела особую остроту.

Важнейшим общественным явлением, оказавшим глубокое влияние на воззрения о настоящем и будущем человечества, была Октябрьская социалистическая революция. Она породила великие надежды у миллионов людей во всем мире, надежды, несоизмеримые со смятением и страхом, которые революция вызвала у владетельных господ, у тех, кто крепко привязан к частной собственности как основе социального строя.

Иного рода воздействие на умы людей произвели первая и особенно вторая мировые войны, принесшие с собой огромные бедствия, тяжелейшие страдания народам, потребовавшие многих миллионов человеческих жертв. Возникшая в последние десятилетия опасность термоядерной войны заставляет думать о неизмеримо более страшных бедствиях человечества. Под влиянием этих событий ожили и привлекают к себе немалое внимание старые теории, отрицающие со-

циальный прогресс, появились новые, отвергающие идеи поступательного развития человеческого общества. Все это придает напряженность спорам об общественном прогрессе, о прогрессе в области культуры, литературы и искусства.

Теории, утверждающие, что в мире царят хаос, случайность, несомненно, получают свое отражение как в произведениях искусства, так и в общих представлениях о развитии художественной культуры. Однако сильнее всего и в самом творчестве, и во многих эстетических концепциях нашего времени сказывается резкое обособление ряда течений современного искусства от социальной действительности, противопоставление его реальной жизни как явления, с ней мало или совсем не соприкасающегося.

Было бы неверным полагать, что противниками художественного прогресса являются преимущественно те, кто разделяет творческие принципы нереалистических течений, разного рода буржуазных теорий в эстетике, в то время как его защитниками выступают художники-реалисты, мастера социалистической культуры. Дело, однако, обстоит совсем не так просто. Известно, что некоторые современные буржуазные теоретики признают поступательное развитие искусства. С другой стороны, далеко не все художники реалистического склада, деятели социалистической культуры согласны с тем, что критерии прогресса имеют к литературе и искусству прямое отношение.

Помимо того, само по себе признание художественного прогресса вовсе еще не означает, что различные его сторонники одинаково характеризуют его сущность, что они близки в своих оценках крупных явлений художественной культуры, путей развития современного искусства. Но это, естественно, не снимает самой проблемы, не уменьшает значения идей прогресса для понимания истории мирового искусства в целом. И если идеи эти не всегда находятся в непосредственной связи с конкретными творческими замыслами отдельных художников, то в более широкой перспективе, например, в аспекте роста национальных культур, в плане освещения классического художественного наследия, а также тенденций, проявляющихся в современном искусстве, они очень важны и актуальны.

Социальная обусловленность литературы и искусства на первый взгляд предполагает определенную синхронность общественного прогресса и поступательного развития художественной культуры. Однако соотношения социальной динамики и движения искусства оказываются значительно более сложными, чем иногда это кажется.

Своеобразие этих соотношений и некоторые коллизии, возникающие здесь, в парадоксальной форме отмечал, например, французский композитор Ж. Бизе. В письме к Эдмону Галаберу (октябрь 1866 г.) он с горячностью заявлял: «Ваш неизбежный, неумолимый прогресс убивает искусство!.. Общества, наиболее зараженные суевериями, были великими двигателями искусства... Докажите мне, что у нас будет искусство разума, истины и точности, и я перейду в ваш лагерь, со всем вооружением и обозом... Как музыкант, я вам заявляю, что если вы уничтожите адюльтер, фанатизм, преступление, обман и сверхъестественное, невозможно будет написать ни одной ноты. Черт возьми, у искусства своя философия!»¹

В этих суждениях крупного художника ясно ощущается специфическое восприятие того реального процесса столкновений искусства с буржуазным рационализмом, с прозаизмом жизни буржуазного общества, процесса, который Маркс выразительно охарактеризовал словами «капиталистическое производство враждебно известным отраслям духовного производства, например искусству и поэзии»². При всей неоправданности мыслей Бизе относительно суеверий, фанатизма как благодатной почвы, на которой возникает искусство, композитор чутко уловил противоречия между искусством, с одной стороны, и практикой капиталистического предпринимательства — с другой.

Отмечая сложность связей искусства с социальной действительностью, Маркс во введении к экономическим рукописям писал: «Относительно искусства известно, что определенные периоды его расцвета отнюдь не находятся в соответствии с общим развитием

¹ Жорж Бизе. Письма. М., Государственное музыкальное издательство, 1963, с. 177—178.

² К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 26, ч. I, с. 280.

общества, а следовательно, также и с развитием материальной основы последнего, составляющей как бы скелет его организации. Например, греки в сравнении с современными народами, или также Шекспир»¹. Эти часто цитируемые положения сформулированы Марксом в 50-х годах прошлого века, раньше приведенных выше его замечаний об искусстве при капитализме. Очевидно внутреннее единство этих двух высказываний, равно как и то, что они оба, в сущности, касаются отношений художественного прогресса к прогрессу социальному.

Иногда положения эти противниками марксизма интерпретируются в том духе, что Маркс-де не настаивал на зависимости искусства от общественных отношений, на его обусловленности социальным развитием. Но в данном случае речь идет не о генезисе искусства, не об его общественной природе, которые для Маркса были совершенно несомненными, а о специфике связей искусства с обществом, своеобразии его поступательного развития. И этот процесс Маркс, разумеется, не рассматривал изолированно от социального прогресса в целом. Он говорил об *определенных* периодах расцвета искусства, которые не совпадают с уровнем развития общества, его материальной основы.

И вместе с тем мы соприкасаемся здесь не с единичными явлениями, своего рода исключениями, а с достаточно разнообразным выражением особенностей исторического движения искусства. Перечень «несоответствий» можно пополнить рядом других примеров. Вот некоторые из них. Испания в XVII веке оказалась в состоянии глубокого общественно-экономического упадка. Он наступил вслед за подъемом, который был связан с открытием Америки, развитием торговли, ремесел, расширением границ Испанского государства. Кризис охватил самые различные стороны социальной жизни страны. Но именно в эту эпоху общественного и политического упадка создали свои великие творения выдающиеся художники и писатели — Веласкес, Рибера, Сурбаран, Сервантес, Кальдерон и Лопе де Вега.

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 12, с. 736.

Крепостническая Россия первой половины XIX века была отсталой страной в сравнении с многими другими странами Европы. В ней господствовала политическая реакция. Но как раз в этот период русский народ взрастил таких могучих художников, как Пушкин, Гоголь, Лермонтов, Глинка, Даргомыжский, Федотов. И во второй половине века Россия, несмотря на экономические сдвиги, продолжала оставаться страной, в которой очень важную роль играли пережитки крепостничества, феодализма, действовала суровая охранительная система монархического строя. Однако эта пора примечательна тем, что русское искусство и прежде всего литература заняли одно из первых мест в мировой художественной культуре. Это время расцвета творчества Толстого, Достоевского, Тургенева, Щедрина, Чехова, Мусоргского, Римского-Корсакова, Бородина, Чайковского, Репина, Сурикова и других первоклассных мастеров.

Отмеченные «несоответствия», разумеется, имеют свое социально-историческое объяснение, но тем не менее они не перестают быть свидетельством нетождественности общественного прогресса и поступательного развития искусства. Важны и иные формы несовпадений, отмеченные Марксом. Бурный рост капитализма в ряде стран не сопровождался «соответствующим» ему подъемом литературы и искусства. Это касается прежде всего Соединенных Штатов Америки, но не только этой страны. И сейчас — в период новой, огромной по своим масштабам, технической революции — в ряде капиталистических стран не только не происходит расцвета искусства, но наблюдается затяжной и серьезный его кризис. Крупнейшие завоевания науки и техники соседствуют с настоящим художественным декадансом.

2

Каковы бы ни были неравномерности в развитии различных сторон жизни общества, его материальной и духовной культуры, они не противоречат идеям прогресса вообще и художественного в частности. Основной довод, который выдвигается против положений о

художественном прогрессе, заключается в том, что в литературе и искусстве невозможно определить степень прогрессивности как отдельных произведений, так и творчества различных мастеров в целом при их сопоставлении с другими художественными явлениями. Здесь нельзя, заявляют «антипрогрессисты», с достаточной определенностью установить ступени поступательного развития. И. Эренбург писал в этой связи: «Стремление толковать различные явления искусства как ступени его прогресса или регресса зачастую мешало правильно воспринимать замечательные произведения. Рафаэль долго считался вершиной итальянского Возрождения. При таком толковании Джотто был неумелым учеником, а мастера кватроченто подмастерьями. Между тем Учелло и Мазаччо писали иначе, чем Рафаэль, не только потому, что не обладали его опытом, но и потому, что хотели выразить нечто другое, присущее жизни и мироощущению XV века»¹. Сходные мысли высказывает и французский кинорежиссер Жан-Люк Годар. Он заявляет: «В искусстве нет прогресса. Есть только изменения. Существует технический прогресс, но нельзя считать, что Рембрандт олицетворяет собой прогресс по отношению к Джотто. Они по-разному подходили к вещам, ставили перед собой разные вопросы»².

Очевидно, что было бы бесплодным занятием «выстраивать» художников, писателей прошлого и настоящего «по ранжиру» или создавать нечто вроде лестницы, ступени которой должны отмечать соответствующее место того или иного крупного художника в общем развитии искусства. Нельзя доказать — да в этом и нет нужды, — кто выше, «прогрессивнее»: Гёте или Шекспир, Бетховен или Моцарт, Рембрандт или Леонардо да Винчи, хотя это вовсе не исключает возможности и необходимости разных оценок роли и значения отдельных художников.

Невозможно соизмерить ценность творчества, скажем, Достоевского и Чехова, но для нас вместе с тем очевидны существенные различия между произведениями, например, Достоевского и Гаршина в смысле их

¹ И. Эренбург. Собр. соч. в 9-ти томах, т. 6, с. 464.

² «Les Lettres Françaises», 1964, 19—25 novembre.

художественного, исторического значения. Однако творчество Гаршина и при таком сравнении, равно как и многих иных, тем не менее сохраняет свою самостоятельную эстетическую ценность; оно до сих пор привлекает к себе внимание читателей. Или в этом же плане другой, более сложный пример. Вряд ли можно оспаривать то, что вклад Чехова в русскую и мировую литературу значительнее, положим, творческих завоеваний Гончарова. А в то же самое время произведения Гончарова по праву считаются классическими.

Аналогичные сравнения возможны в различных областях искусства. По масштабу и силе своего дарования, по тому, что им содеяно, Чайковский, несомненно, «выше», скажем, Балакирева, Ц. Кюи или даже Серова. Но ни Чайковский, ни мастера последующего времени не устранили эстетической ценности произведений этих композиторов. С другой стороны, сопоставление, например, творчества Чайковского и Мусоргского уже не может привести нас к каким-либо серьезно обоснованным выводам относительно превосходства того или другого композитора.

В «несоизмеримости» творчества крупных мастеров искусства теоретики, не признающие художественный прогресс, видят одно из неотразимых доказательств правильности своих идей. Но очевидно, что «сфизмерение» часто не только возможно, но и необходимо; реально оно всегда существовало и существует. Из этого, однако, вовсе не следует, что положения о превосходстве мастеров тех или иных эпох в сравнении с их предшественниками или современниками, принцип «выше — ниже» следует положить в основу понимания художественного прогресса.

В качестве важного довода, будто бы подтверждающего иллюзорность поступательного развития искусства, нередко выдвигается и то соображение, что выдающиеся художественные произведения сохраняют свой эстетический потенциал в течение многих эпох; они продолжают оказывать воздействие, несмотря на возникновение многих новых, не схожих с ними явлений искусства. Но откуда, собственно, следует, что отмирание всего предшествующего представляет собой непременное условие прогресса? Если такого рода эволюция наблюдается в некоторых других сферах общественной

жизни, это вовсе не значит, что законы ее автоматически распространяются на все области социального и духовного бытия человека. Так же как и «несоответствие» между отдельными периодами расцвета искусства и состоянием общества, сохранение эстетической «заразительности» творческих созданий прошлых эпох лишь подчеркивает специфику прогресса в искусстве.

Существуют разные виды и формы прогресса. М. Руткевич в статье «Развитие, прогресс и законы диалектики» обращает, например, внимание на то, что наряду с прогрессивным развитием, при котором всякая последующая ступень роста вбирает в себя элементы предшествующей, в мире живой природы наблюдается и такой процесс, когда «предшествующие формы не исчезают полностью; они продолжают существовать (большей частью в измененном виде) наряду с более высокими формами, развившимися из них»¹. В отличие от органической природы, явления искусства предшествующих эпох не только продолжают жить, вызывают глубокий интерес, но чаще всего отнюдь не могут рассматриваться как низшие художественные «формы» в сравнении с искусством последующих исторических периодов. Движение от низшего к высшему нельзя считать решающим признаком художественного прогресса, всеобъемлющим законом развития искусства.

Здесь следует сказать о том, что для понимания прогресса как широкого явления совершенно необходимо с большей определенностью и последовательностью раскрывать своеобразие, свойственное поступательному развитию в различных областях социальной жизни, духовной культуры человечества. Стремление механически «приспособить» эти различные области к некоторым общим идеям обычно не приводит к убедительным результатам, а, кроме того, мешает углублению знаний о развитии, изменениях, характеризующих как прогресс в целом, так и отдельные его виды. Литература и искусство — сложный комплекс явлений духовной культуры общества. Их эволюцию нельзя рассматривать как нечто второстепенное и

¹ «Вопросы философии», 1965, № 8, с. 30.

«подсобное» для теоретических выводов. Специфические закономерности поступательного движения искусства интересны и сами по себе и важны в общесоциологическом плане.

Не всякое развитие равнозначно прогрессу. Развитие, происходящее в мире неорганической природы, естествоиспытатели обычно не склонны рассматривать с позиций поступательного движения. Критерии прогресса здесь не являются необходимыми, обогащающими наше познание мира, так, как это имеет место, например, при изучении явлений общественной жизни. Неравнозначность понятий «развитие» и «прогресс» выражается и в том, что, помимо поступательного движения, нередко наблюдаются и явления застоя, упадка.

Прямое отношение к прогрессу имеет развитие, которое соединяет в себе преемственность, «переработку» достигнутого в предшествующем движении и возникновение новых свойств, особенностей, иного качества. Такого рода развитие и происходит в искусстве. В сочетании традиций и творческого новаторства раскрываются существенные черты прогрессивного движения искусства в разные эпохи.

Интересны суждения М. Горького, касающиеся этой темы. Он писал: «Почти каждая книга нового автора внутренне связана с произведениями, предшествовавшими ей, и в каждой новой книге есть элементы старого... 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»¹.

Характер как преемственных связей, так и новаторских свершений непрерывно изменяется, но в то же время они являются постоянными началами поступательного движения литературы и искусства. В художественном развитии, равно как и в других областях духовной жизни людей, действуют не только передовые, но и консервативные традиции, нередко приводящие к оскудению, упадку. Наряду с восприятием творческого опыта, содействующего обогащению художест-

¹ «Горький об искусстве». М. — Л., «Искусство», 1940, 150—151.

венной культуры, в истории литературы и искусства постоянно наблюдается преодоление традиций, тормозящих движение вперед, отталкивание от них.

И вместе с тем взаимодействие преемственных связей и новаторства обуславливает не только непрерывность исторической эволюции искусства, но и те эстетические завоевания, которые, сохраняя свое значение в течение длительного времени, характеризуют рост художественной культуры человечества. Очевидно, что происходит это не в силу имманентного движения искусства, а вследствие того, что оно отражает развитие жизни, духовных, эстетических потребностей общества и в лучших своих образцах является одним из значительных выражений творческой активности и духовной силы человека. В поступательном движении искусства рельефно проявляется то, что человек, общество не ограничиваются уже достигнутым, совершенным. Художественная мысль устремляется к новому, стремится открыть его, создать ранее неизвестные духовные, эстетические ценности.

И хотя преемственность в сочетании с новаторством не представляет собой черты, присущей лишь сфере искусства (сходные процессы происходят, например, в развитии науки), здесь наблюдаются свои особенности. В области искусства преемственные связи не ограничены опытом лишь предшествующего этапа, опытом какого-либо определенного рода, типа. Они могут возникать между художниками разных эпох, совершенно несходных направлений, между мастерами различных видов искусства. В принципе они не замыкаются ни во временных, ни в пространственных границах, что, естественно, не влечет за собой их универсальности для каждого отдельного художника.

Непрерывность исторического движения искусства в целом, роль преемственности и творческого новаторства как важнейшей составной части художественного прогресса отрицается рядом ученых, защищающих идеалистические концепции. Английский философ и искусствовед Р. Коллингвуд настаивает на том, что никаких внутренних соприкосновений между отдельными художественными явлениями не существует: «...одно произведение искусства не ведет к друго-

му; каждое из них является замкнутой монадой, и от одной монады к другой нет исторического перехода»¹. Р. Коллингвуд полностью отрицает историческое развитие искусства. Он пишет: «Искусство как искусство не имеет истории. Искусство означает эстетическую активность, воображение; но воображение — это акт представления, заключенного в своем индивидуальном содержании монадного мира, который существует только в этом акте и для него... С эстетической точки зрения, согласно которой искусство живет исключительно как искусство, ничего не существует, кроме отдельного художественного произведения, в каждый индивидуальный момент»².

Некоторые другие ученые, как, например, Е. Гомбрич, признавая значение традиции в искусстве, одновременно с тем считают, что в нем не происходит тех изменений, которые можно было бы назвать эволюцией. Понятия эволюции и прогресса в данном случае отождествляются. По мнению Е. Гомбрича, тогда, когда речь идет об эволюции искусства, возникает вопрос: улучшил ли художник работу своего предшественника, свой прототип или ухудшил его? Но ответить на этот вопрос, полагает Е. Гомбрич, не представляется возможным³. Как и другие противники художественного прогресса, Е. Гомбрич всю сложную проблему эволюции искусства сводит все к одному и тому же — «лучше или хуже», «выше или ниже», упуская из виду, что тут могут быть решения, выходящие за рамки этих будто бы роковых вопросов.

Признавая роль преемственных связей и отрицая эволюцию искусства, Е. Гомбрич вступает в противоречие с самим собой. Преемственность в искусстве не обособлена от движения, но как элемент движения она предстает потому, что предполагает рождение нового. Смищать традицию и неподвижность никак не следует. Но если традиция так или иначе соединяется с возникновением новых явлений и процессов — а оспаривать это вряд ли возможно, — отрицание эволюции,

¹ R. Collingwood. *Essays in the Philosophy of Art*. Bloomington, 1964, p. 152.

² Там же, p. 151.

³ E. Gombrich. *The Evolution in the Arts*. — «The British Journal of Aesthetics», 1964, July, p. 267.

скажем точнее — поступательного развития искусства, становится неоправданным.

Характерно, что и Эренбург, высказывая серьезные сомнения относительно художественного прогресса, весьма критически отнесся к изучению внутренних соотношений между искусством различных исторических периодов. Он подчеркивал: «Нужно рассматривать писателей и художников не в их сравнении с мастерами предшествующих или последующих эпох, а как выражение той эпохи, в которой они жили»¹. Но ведь известно, что без сравнений трудно или даже невозможно сколько-нибудь полно понять своеобразие, оригинальность любого художника. И это касается не только сопоставлений с его современниками, но и с мастерами предшествующего и последующего времени. Важно отметить, что сопоставление отнюдь не равно противопоставлению.

Искусство одной эпохи, разумеется, не изолировано от искусства других исторических периодов. Не замечать преемственных связей между ними, столкновений и движения вперед — значит игнорировать бесспорные факты. Нельзя найти реальные причины для того, чтобы индивидуальные монады заменить монадами эпохальными. Ни в своих истоках, ни в своей жизни значительные художественные явления определенного времени не являются замкнутыми в себе эстетическими мирами.

В других своих статьях И. Эренбург широко и интересно охарактеризовал значение творческого опыта крупных художников для мастеров, пришедших им на смену, для искусства иных эпох. Эти суждения писателя убедительны; они противостоят не только идее о «несравнимости» творческих индивидуальностей, но и его скептическим высказываниям о художественном прогрессе.

3

Взаимодействия преемственности и новаторства, являясь общими константами поступательного развития искусства, не определяют, однако, его реальных

¹ И. Эренбург. Собр. соч. в 9-ти томах, т. 6, с. 464.

путей и форм, относительно которых и у сторонников идей прогресса есть немало серьезных разногласий. Художественный прогресс часто характеризуется как расширение и усложнение образного познания мира, как освоение новых явлений действительности. Н. Парсаданов, например, видит существенную особенность художественного развития человечества «в расширении возможностей искусства, в появлении новых средств глубокого отражения реальной действительности»¹. По мнению В. Щербины, прогресс в сфере искусства выражается прежде всего «в художественном освоении новых сторон и явлений действительности, нового человека, в соответствии развития искусства с ходом истории, порождающим новые изобразительные средства, в расширении сферы эстетического восприятия. Все эти грани новаторского развития искусства органически связаны с обогащением его гуманистического содержания, с его наиболее глубоким слиянием с революционными процессами в бытии современного человечества»². Относительно расширения границ художественного познания действительности как характерной черте поступательного развития искусства решительно высказывается болгарский ученый К. Горанов. «Возможности художественного обобщения и претворения действительности,— пишет он,— исторически расширяются. Именно в расширении этих возможностей и выявляется прежде всего художественный прогресс»³.

Историко-гносеологический подход к освещению проблем художественного прогресса не только правомерен, но и совершенно необходим. Однако в том виде, в каком часто происходит его применение, он недостаточен, и притом с разных точек зрения. Освоение новых сторон и явлений действительности само по себе еще не может быть определяющим началом художественного прогресса. В суждениях по этому поводу часто

¹ Н. Парсаданов. О поступательном характере развития искусства. М., «Советский художник», 1964, с. 65.

² В. Щербина. Ленин и вопросы литературы. Изд. 2-е. М., «Илука», 1967, с. 34.

³ К. Горанов. Художественный образ и его историческая роль. М., «Искусство», 1970, с. 449.

упускаются из виду результаты творческой деятельности, те эстетические ценности, которые создаются художниками, а они могут быть разными по своему значению и при обращении к новым жизненным явлениям.

Неоправданным представляется и стремление свести поступательное развитие искусства к расширению *возможностей* художественного освоения действительности. Возможности эти также еще не представляют собой свойств, качеств самого искусства. Пока они не реализованы, трудно говорить о прогрессе. Когда же они находят свое осуществление, то движение вперед определяет уровень творческих обобщений, их социальная, эстетическая значимость. На наш взгляд, это одна из важнейших сторон художественного прогресса, в котором внутреннее движение искусства и его социальная функция, его воздействие на общество предстают как нечто цельное.

Тут, естественно, возникает вопрос о роли творческой индивидуальности в этом процессе. Концентрируя внимание на эволюции художественного мышления, некоторые «гносеологи» склонны считать, что эволюция эта ни в какой мере не зависит от творческой деятельности выдающихся мастеров. Негласно крайние «гносеологи» принимают точку зрения противников художественного прогресса о невозможности соединить индивидуальное с общими критериями роста художественной культуры. Это обстоятельство и заставляет некоторых теоретиков искать «измерители» более «крупного» плана.

Примечательны, с этой точки зрения, суждения Н. Парсаданова. Он отмечает, что широкий критерий художественного прогресса «включает как обязательное условие необходимость соотнесения развития искусства с ростом личности, с гуманистическими идеалами, с самой действительностью, рассматриваемой в свете общественных и эстетических идеалов». И одновременно с тем он пишет: *«Однако не степень гениальности художников является показателем прогресса.* Сравнение здесь должно вестись в других масштабах, включая в поле зрения все стороны литературно-художественного прогресса, важные особенности культур-

ного развития»¹. Признавать рост личности существенным началом прогресса в искусстве и тут же отвергать роль в нем крупнейших художников — такой ход мысли при всем желании трудно понять.

Но важно не только это. Главный вопрос, нуждающийся в решении, состоит в том: возможен ли «безличностный», внеиндивидуальный прогресс в искусстве? Ответить на этот вопрос можно и нужно лишь отрицательно. И эволюция художественного мышления, и развитие новых средств творческого обобщения действительности не происходят помимо труда тех, кто создает искусство. В каких бы формах процессы эти ни протекали, они — в подавляющей своей части — представляют собой результат индивидуальных исканий и завоеваний художников.

Хорошо известно, что первоначальным этапам развития искусства, отдельным его видам свойствен коллективный характер творчества. Это в особенности касается народного искусства в различных его проявлениях. В ранние периоды истории художественной культуры, даже тогда, когда творческий процесс был индивидуальным или же совершался по замыслу ярко одаренной личности, индивидуальность мастера часто оставалась в тени, произведения его оказывались безымянными. Но все это никак не может принизить фундаментальную роль творческой индивидуальности на большом протяжении истории мирового искусства.

К. Горанов выдвинул идею о статистическом характере художественного прогресса. «Несмотря на неравномерность художественного развития, — пишет он, — искусство каждой данной эпохи обладает общими чертами, общими возможностями. Если некоторые из них являются динамическими, то другие имеют статистический характер, и их полное значение выясняется лишь в сфере больших чисел»². Но именно эти поддающиеся количественным исчислениям особенности, по мнению К. Горанова, и имеют прямое отношение к поступательному росту искусства. Выступающие как статистическая закономерность — «общие черты, об-

¹ Н. Парсаданов. О поступательном характере развития искусства, с. 63. (Курсив мой. — М. Х.)

² К. Горанов. Художественный образ и его историческая жизнь, с. 261.

щие возможности искусства данной эпохи являются той величиной, которая имеется в виду при сравнительном анализе и которая характеризуется степенью художественного прогресса»¹.

Однако любые количественные величины, числа — даже очень большие — никогда не определяли сущности художественных явлений, этапов развития искусства. Процесс перехода, например, от периода средневековья к эпохе Возрождения можно проследить на многих произведениях разных видов литературы и искусства. Но вряд ли кто станет оспаривать ту мысль, что с особой выразительностью процесс этот выражен, скажем, в «Божественной комедии». Произведение это невозможно заменить никакими, самыми обширными, среднеарифметическими или среднегеометрическими выкладками. Данте как творческой индивидуальности принадлежит огромная заслуга в формировании принципов искусства эпохи Возрождения.

Характеризуя тесные связи Льва Толстого со своим временем, Ленин подчеркивал выдающееся значение его творчества для развития мировой художественной культуры. Он писал: «...Л. Толстой сумел поставить в своих работах столько великих вопросов, сумел подняться до такой художественной силы, что его произведения заняли одно из первых мест в мировой художественной литературе. Эпоха подготовки революции в одной из стран, придавленных крепостниками, выступила, благодаря гениальному освещению Толстого, как шаг вперед в художественном развитии всего человечества»².

Эти ленинские положения иногда интерпретируют в духе внеличностной характеристики движения литературы. Смысл ленинских идей — по мнению некоторых исследователей — заключается в том, что эпоха подготовки революции отразилась в произведениях Толстого вопреки его субъективным намерениям и как раз это во многом не зависящее от воли художника раскрытие исторической действительности и определило мировое значение его творчества. Но такое по-

¹ К. Горанов. Художественный образ и его историческая жизнь, с. 261.

² В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 20, с. 19.

нимание ленинских статей о Толстом решительно противоречит их смыслу, их сущности.

Величие Толстого Ленин видел в том, что писатель *сумел* поставить в своих произведениях коренные социальные проблемы, *сумел* достичь огромной художественной силы в изображении жизни. Общие социальные начала Толстой выражал как яркая, неповторимая творческая индивидуальность. Ленин не противопоставлял эпоху великому писателю, равно как и писателя — своему времени. И именно потому, что Толстой создал свои, оригинальные художественные обобщения, обобщения огромного масштаба, его творчество явилось шагом вперед в художественном развитии человечества.

Ленинские мысли о мировом значении Толстого убедительно показывают необходимость рассматривать деятельность крупных мастеров литературы и искусства как фактор, неотъемлемую часть художественного прогресса.

Поступательное развитие искусства в значительной мере обусловлено теми творческими открытиями, которые совершаются талантливыми художниками. Их образные обобщения всегда явление оригинальное, во многом неожиданное, новаторское и в то же время тесно связанное с предшествующим развитием искусства. В общем процессе роста художественной культуры, несомненно, очень важную роль играет постижение новых явлений, процессов жизни, новых сторон в психологии человека. Однако прогресс в искусстве отнюдь нельзя отождествлять с обращением к этим неизвестным ранее явлениям и сторонам действительности. Можно привести немало примеров, свидетельствующих о том, что первоначальное художественное «освоение» вновь возникающих жизненных процессов далеко не всегда приводит к существенным идейно-эстетическим результатам, не всегда оказывает ощутимое воздействие на общественное сознание, на развитие самого искусства. Художественный прогресс определяется не внешней новизной материала, не простым описанием нового объекта творчества; он определяется масштабом, глубиной, оригинальностью образного обобщения действительности, значительностью созданных художником духовных, эстетических ценностей.

Творческие открытия возникают не только в сфере, в полной мере не изведанной, но и в областях, которые в той или иной мере художественно освоены. Нередко при этом ссылаются на Шекспира, который, используя временами темы и сюжеты своих предшественников, создавал образы необыкновенной силы, превосходящие по своей ценности все то, на что он опирался. Но это не единственный пример новаторства в раскрытии проблем и явлений, которые уже освещались в литературе. Многие темы, получившие свою первоначальную и яркую разработку, скажем, в литературе античности, затем по-иному были воплощены классицистами, писателями XIX и XX веков (например, темы Эдипа, Антигоны, Ифигении, Андромахи, Медеи и др.).

В русской литературе такое явление, как духовное прозябание «хозяев жизни» — поместных владельцев, впервые было открыто Нарезным. Однако неизмеримо более яркое и глубокое освещение, свое подлинное открытие это явление получило в произведениях Гоголя, художественные образы которого приобрели мировое значение. «Средний человек», обыватель, интеллектуально-мещанство характеризовались в русской и мировой литературе и до Чехова. Но Чехов увидел и запечатлел с огромным мастерством то, что не нашло отражения в произведениях его предшественников и современников. И в той сфере, которая уже привлекала к себе внимание, писатель сказал новое, глубоко впечатляющее слово.

Все это, естественно, не уменьшает, скорее подчеркивает, огромное значение творческого труда по освоению и открытию вновь рождающихся явлений, заметить и верно понять которые нелегко. Проницательность художника в том и состоит, что он улавливает новое, его черты и свойства значительно ранее того, как они угадываются другими.

С точки зрения поступательного развития искусства, его социальной функции, нет принципиальных оснований противопоставлять художественное освоение вновь возникающего и того, что уже существует и существовало, но оставалось непознанным. Однако можно и нужно различать художественные истины, добытые на малой глубине, и обобщения, так сказать,

глубокого залегания. Экстенсивный способ разработки жизненного материала, переложная система поэтического хозяйства никогда не приводили к большим творческим достижениям.

Рассматривая роль творческой индивидуальности в художественном прогрессе, необходимо в полной мере учитывать и другие важнейшие его стороны. Поступательное развитие искусства находит свое выражение, разумеется, не только в индивидуальных творческих завоеваниях, но и в изменениях, касающихся общих принципов творчества, способов и средств образного освоения мира. Непосредственное отношение к прогрессу в искусстве имеет смена художественных направлений, нередко характеризующих крупные этапы в историческом движении литературы и искусства.

Есть и еще одна очень существенная особенность художественного прогресса, вне и помимо которой невозможно понять его содержание, его сущность. Это роль в нем искусства отдельных народов. Если прогресс, например, в науке носит в значительной мере вненациональный характер, то искусство каждого народа, его историческое развитие обладают своими специфическими свойствами. В силу действия общих социальных законов, вследствие постоянных культурных связей, в искусстве различных народов раскрываются сходные черты. Они подчеркивают определенное единство художественного прогресса. Своеобразие истории искусства отдельных народов порождает духовные и эстетические ценности, носящие глубокий отпечаток национальной самобытности и в то же время обогащающие мировую художественную культуру.

Проблема соотношения художественного развития отдельных народов имеет неодинаковое содержание в различные исторические эпохи. Период формирования и роста народностей в этом смысле значительно отличается от времени общинно-племенных союзов, точно так же как эпоха возникновения и развития наций — от периода существования народностей. Очень важные новые черты в современное искусство вносят социалистические нации. И внутри отдельных исторических периодов в соотношении и связях искусства разных народов проявляются неодинаковые закономерности. Однако сами по себе различия эти не предопределяют

каких-либо ограничений в освещении темы — художественный прогресс и искусство отдельных народов.

Общеэстетические начала, народное и индивидуальное в поступательном развитии искусства изменяются не изолированно друг от друга, а в тесной связи одно с другим. Они находятся в постоянном взаимодействии между собой, что, конечно, не исключает самостоятельного рассмотрения каждого из этих ингредиентов художественного прогресса.

4

Историческое изменение путей, способов художественного творчества характеризовалось критической, научной мыслью уже давно. Ф. Шиллер, например, в статье «О наивной и сентиментальной поэзии» обосновывал идею о существовании двух видов поэтического творчества. Один из них — наивная, по его терминологии, поэзия — возникает «на ступени естественной простоты, где человек действует всеми своими силами как гармоническое единство, где, таким образом, цельность его природы получает полное выражение в действительности, подлинным поэтом делает наиболее полное *изображение* действительного мира»¹. Другой вид творчества — сентиментальная поэзия — появляется на ступени культуры, где гармоническое взаимодействие всего существа человека «есть только идея, поэтом делает возведение действительности в идеал или, что то же, *изображение идеала*»².

Отмечая своеобразие поэтов, принадлежащих к разным направлениям творчества, Шиллер называл одних реалистами, а других — идеалистами. Интересно, что, с точки зрения Шиллера, наивная и сентиментальная поэзия — «это два единственно возможных метода, в которых вообще может проявиться поэтический гений»³.

Для обозначения крупных периодов в развитии изобразительного искусства и архитектуры со времени

¹ Фридрих Шиллер. Статьи по эстетике. М. — Л., «Академия», 1935, с. 338.

² Там же.

³ Там же.

Винкельмана широко используется понятие «стиль». Так, в истории западноевропейского искусства выделяются романский стиль, готика, стиль Возрождения, барокко, классицизм. В таком широком понимании стиль включает в себя и общеэстетические принципы, сближаясь в известной мере с тем, что Ф. Шиллер называл методом. Учитывая эволюцию, которую претерпели понятия стиля и метода, их различное содержание, по крайней мере, в некоторых областях художественной культуры, значительные этапы в развитии искусства целесообразно охарактеризовать как направления, типы художественного творчества. При этом, естественно, следует иметь в виду не только процессы, происходящие в какой-либо одной области искусства, например, в литературе, но так или иначе затрагивающие различные его виды.

Вопрос о соотношении отдельных этапов развития искусства, типов художественного творчества продолжает быть предметом острых споров. Сторонники теории реализма и антиреализма, как основных течений во всей истории мирового искусства, решают эту проблему без затруднений. По их мнению, реализм, зародившись в первобытном искусстве, переживает в своем развитии целый ряд периодов. Каждый новый период — органическое звено, ступень в последовательном движении искусства по восходящей линии. Что же касается антиреализма, то его роль в историческом процессе, в сущности, негативная. В лучшем случае он оттеняет достижения реалистического искусства. Все это было бы по-своему интересно, если бы только соответствовало действительности. Но, как показала дискуссия о реализме, происходившая в 1957 году, концепция эта не выдерживает серьезной критики.

Прежде всего ее сторонникам не удалось доказать, что все крупные направления, значительные явления в мировой художественной культуре были реалистическими по своим определяющим эстетическим принципам. Стремясь обосновать свои взгляды, защитники теории реализма-антиреализма прибегают к весьма полному, если не сказать — произвольному, истолкованию важнейших процессов истории мирового искусства. Главное в их обоснованиях — отождествление реализма с жизненной правдой. Однако и на дискуссии

и после нее с привлечением обширного материала было показано, что жизненная правда может быть выражена не только в реалистическом искусстве, но и в произведениях иных видов творчества. При всем том реализм сохраняет свои особые качества, свою историческую конкретность.

Идеи, относящиеся к типам художественного творчества, в их применении прежде всего в литературе, развивает Л. Тимофеев. Он считает, что реализм и романтизм — это не только конкретные, формирующиеся в определенных исторических условиях художественные методы, но и типы творчества, которые выступают в разные эпохи, определяя характер, основные черты литературного процесса. По мнению Л. Тимофеева, эти типы творчества «в самых разнообразных формах и соотношениях будут проявляться в любом методе, возникающем в процессе развития истории литературы, поскольку в них выражаются общие свойства образного отражения жизни»¹.

Суждения Л. Тимофеева в известной мере близки к теории реализма-антиреализма, с той, однако, разницей, что они свободны от негативной оценки романтизма. Существенный недостаток этих суждений состоит в том, что, несмотря на подчеркивание самых разнообразных форм и соотношений двух основных типов творчества, литературный процесс рассматривается при этом, в сущности, как движение по некоему замкнутому кругу.

Затем необыкновенно разнообразные явления мировой литературы, конечно же, невозможно свести лишь к двум названным типам творчества. В истории литературы различных стран мы встречаемся со многими фактами, не «укладывающимися» в эту концепцию. Как оценить, исходя из нее, например, Гомера, «Слово о полку Игореве», такое литературное направление, как классицизм, или, скажем, творчество Ш. Петефи, А. Мицкевича, Ованеса Туманяна и т. д.? Теория Л. Тимофеева не «согласуется» и со многими явлениями современной литературы. Охарактеризовать, скажем, «новый роман» или литературу абсурда как про-

¹ Л. Тимофеев. Советская литература. Метод. Стиль. Поэтика. М., «Советский писатель», 1964, с. 60.

явления романтизма — значит не сказать о них ничего сколько-нибудь ясного и определенного.

Тип творчества вовсе не обязательно рассматривать лишь как явление, неоднократно повторяющееся в истории литературы и искусства. Сходные черты в эстетическом освоении мира, обобщении действительности, возникающие в ту или иную эпоху, и характеризуют особый путь творчества.

В основу концепции Л. Тимофеева положен принцип отношения литературы к действительности, но как раз в этом плане и обнаруживается узость его «типологии». Тем более необоснованным было бы распространение ее на другие виды искусства, хотя такие попытки Л. Тимофеев и предпринимает.

Положения о расширении познания, о развитии художественного мышления как основе прогресса в сфере искусства недостаточны не только вследствие игнорирования национального и индивидуального факторов, но в силу того, что они не учитывают в нужной мере специфику искусства. Если, например, литература, в которой особенно рельефно проявляется познавательное начало, раскрывает реальные процессы жизни, то, скажем, архитектуру, конечно же, невозможно рассматривать как одно из средств постижения действительности. В равной мере с позиций углубления наших знаний о мире не могут оцениваться декоративное, прикладные искусства. Но и в других областях художественной культуры характер и роль познавательного начала не одинаковы. Легко видеть существенные различия в этом смысле между музыкой и киноискусством, театром и скульптурой и т.д.

Отсюда, разумеется, вовсе не следует, что одни виды искусства связаны с движением жизни и тем самым «участвуют» в художественном прогрессе, а другие стоят в стороне от того и другого. Все дело в том, что и жизнь — явление значительно более широкое, чем это временами кажется, и связи с ней, ее отражения более многообразны, чем это допускается некоторыми теоретиками. В содержание жизни в широком смысле слова входят, как уже отмечалось, не только «зримые» процессы в окружающей материальной действительности, не только социальные, политические отношения, быт и т. д., но и жизнь человеческого духа.

Сюда же следует отнести и эстетические потребности людей, составляющие необходимый элемент этой жизни.

В произведениях архитектуры находят свое воплощение некоторые общие идеи времени, эстетические воззрения людей определенной эпохи; но главное — они служат их практическим нуждам, которые также претерпевают свои изменения. В известной мере то же самое можно сказать и о декоративном, прикладных искусствах. С этой точки зрения они несомненно отражают жизнь человеческого общества, но отражают ее по-своему. Однако по-своему, специфически они отражаются в каждом из видов искусства. Даже в тех его областях, где очень важную роль играет познавательное начало, оно не предстает в своем чистом виде. Так, в литературе, наряду с постижением существующего, раскрывается мир возможного и желаемого, обобщение процессов реальной действительности переплетается с воплощением идеального. Суровая, трагическая правда здесь не исключает самой дерзновенной мечты, невероятного, фантастики. Страстное обличение низменного, подлого соприкасается с устремленностью к совершенному. И, так же как познавательное начало, устремленность эта в различных видах искусства проявляется по-особому.

Яркий художественный образ — это всегда обобщение, обобщение процессов действительности, человеческих стремлений, эмоций, воплощение совершенного, красоты. Развитие искусства неотделимо от того, какие явления жизни, человеческие стремления становятся в центре его внимания, какими способами достигается эстетическое освоение мира. Между тем и другим существует определенная зависимость, но не в виде простого, прямого соответствия. И так как образное раскрытие действительности не происходит вне времени и осуществляется оно различными путями, историческая смена типов художественного творчества имеет непосредственное отношение к поступательному развитию искусства.

Тип творчества заключает в себе определенный эстетический потенциал, предпосылки для обобщений специфического характера. Но вместе с тем очевидно, что лишь в слиянии с объемными образными обобще-

ниями, общезначимыми эстетическими ценностями, созданными в его сфере, тип творчества характеризует художественный прогресс. И если значение того или иного художественного направления в поступательном развитии искусства зависит от силы и глубины его творческих завоеваний, открытий, то свойства самих этих открытий тесно связаны с внутренним потенциалом направления.

Необходимо иметь в виду, что в разные исторические периоды существуют неодинаковые пути разного претворения жизненных явлений. В различных областях искусства временами наблюдаются «несовпадения» ведущих художественных принципов, стилевых особенностей, «несовпадения», которые подтверждают неравномерность развития не только разных областей социальной и духовной жизни, но и разных видов искусства.

5

Сложность соотношений между сменяющимися друг друга и сосуществующими типами художественного творчества не может препятствовать выявлению прогресса в сфере искусства. И если отдельные периоды художественного развития не выстраиваются в единый гармонический ряд — в качестве ступеней непрерывного восхождения от низшего к высшему, — то, разумеется, это не означает, что смена их беспорядочна, что в ней не обнаруживается внутренняя преемственность, поступательное движение искусства. Даже беглое рассмотрение — с этой точки зрения — некоторых этапов в истории литературы и искусства позволяет видеть не только непрерывные их изменения, но и процессы их роста, обогащения.

Литература и искусство, например, Ренессанса, рассматриваемые как определенный тип творчества, внесли в художественную культуру необыкновенно много нового и важного. В сравнении с искусством средневековья они явились значительным движением вперед. Эстетические, духовные ценности, созданные писателями, художниками Возрождения, органически связаны с освоением земного, утверждением человека,

реабилитацией его чувств, страстей. В то время как религиозное искусство средневековья видело в человеке покорного исполнителя предначертаний провидения, а саму жизнь людей трактовало с позиций предуготовления к иному, потустороннему существованию, в литературе и искусстве Ренессанса человек стал мерой всех вещей. Действительность воспринималась художниками не в виде колеблющегося отблеска божественного духа, а как реальный мир, являющийся основой человеческого бытия, сферой его деятельности, источником чувств, земных радостей.

В этом плане существенный интерес представляют мысли, высказанные А. Н. Веселовским об одном из виднейших писателей Возрождения — Боккаччо. Его особенность, указывает А. Н. Веселовский, состоит в том, что он «не минует ни одной мелочи, не оглядев ее со всех сторон, не исчерпав до дна, не взяв от нее всего, что она может дать, точно лакомка, медленно смакующий каждую крошку. Эта особенность его таланта... делала его поочередно, смотря по качеству материала, то чутким аналитиком, внимательно взвешивающим всякий факт жизни, черту характера, то диалектиком, извлекающим из данного тезиса все, что лежит в нем самом, абстрактно, логически»¹.

Естественно, что глубокий интерес к земному, к человеку у выдающихся писателей Возрождения получает разное выражение. Гротескный реализм Рабле соседствует с лирикой Петрарки, плутовской роман — с трагедиями и комедиями Шекспира, патетическая приподнятость «Лузиад» Камоэнса — с трезвостью взгляда в «Дон-Кихоте» Сервантеса. Однако бесспорно, что признание человека и действительности основной сферой искусства, мощная гуманистическая устремленность обусловили в это время близость принципов в творчестве крупнейших мастеров Ренессанса, явились источником тех огромных художественных завоеваний, которые ими были осуществлены.

Завоевания эти сформировались в процессе внутреннего и острого столкновения с определенными сторонами культуры и искусства средневековья. И в то

¹ А. Н. Веселовский. Избранные статьи. Л., Гослитиздат, 1939, с. 330—331.

же время они возникли на основе восприятия наиболее значительных художественных достижений предшествующей эпохи. И. Голенищев-Кутузов писал о раннем периоде Ренессанса в Италии: «Итальянское искусство второй половины XII и начала XIV в. не отрывалось от высокого Средневековья Запада, а также от позднего византийского искусства, которое, несмотря на политический упадок восточной империи, переживало новый творческий подъем, оказав воздействие не только на Италию, но и на всю Европу. Заметим, что, в свою очередь, Византия XIII и XIV веков восприняла, особенно в литературе, сильнейшее влияние романского Запада»¹.

Другую важную сторону внутренних связей искусства Возрождения с культурой и искусством средневековья отмечает М. Бахтин в книге о творчестве Франсуа Рабле. Он подчеркивает большое значение не только для Рабле, но и для всей литературы Возрождения традиций праздничной народной культуры, сложившейся в середине века. «Эпоха Возрождения, и французское Возрождение в особенности, — писал М. Бахтин, — характеризуется в области литературы прежде всего тем, что народная смеховая культура в своих лучших возможностях поднялась до высокой литературы эпохи и оплодотворила ее. Не раскрыв этого, нельзя понять ни литературы, ни культуры эпохи»². Восприятие искусством Ренессанса опыта народной художественной культуры средневековья еще решительнее выявляет внутренние контакты эпох, роль их в поступательном движении литературы и искусства.

Если общие черты искусства Возрождения как типа творчества представляются несомненными, то в отношении роли, степени влияния на искусство таких направлений, как классицизм, барокко, пришедших на смену ренессансной художественной культуре, существует немало разноречий. Не рассматривая проблемы в целом, в том числе вопроса о соотношении, связях и противоречиях барокко и классицизма, следует ска-

¹ И. Голенищев-Кутузов. Данте и предвозрождение. — Сб. «Литература эпохи Возрождения и проблемы всемирной литературы». М., «Наука», 1967, с. 48.

² М. Бахтин. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса, с. 148.

зять, что классицизм составляет крупный этап в развитии искусства, в особенности литературы, ряда стран.

Нередко классицизм оценивали лишь как отрицательную реакцию на художественную культуру Ренессанса, как период утери основных ее завоеваний. Он зачастую рассматривался под знаком творческого упадка. Однако эта точка зрения, которую еще в 20-х годах решительно оспаривал А. Луначарский, в последние десятилетия подверглась коренному пересмотру, в особенности в трудах советских исследователей¹.

То новое, что принес с собой классицизм, и в сравнении с искусством Ренессанса было выражением не упадка, а дальнейшего роста литературы, искусства, их обогащения.

Творчество писателей-классицистов существенно отличается от литературы Возрождения, но различия и здесь не означают разрыва преемственных связей. Характеризуя роль художественного наследия эпохи Возрождения для французского классицизма, Ю. Виппер справедливо отмечает, что ренессансные традиции «продолжали в той или иной форме жить в художественном мироощущении крупнейших французских писателей-классицистов и оплодотворять это мироощущение».²

Своеобразие литературы классицизма заключается прежде всего в том, что ведущую роль в ней приобретают темы и образы большого гражданского звучания. Представления о высокой ценности человеческой личности, которыми было проникнуто искусство Возрождения, сохраняют свою силу и в литературе классицизма, но они приобретают здесь существенно иные черты. Личность предстает в произведениях писателей-классицистов в тесных связях с социальными коллизи-

¹ См., напр., «Историю французской литературы», т. 1. М., 1946; работы: Ю. Виппер. Формирование классицизма во французской поэзии 17 века. М., 1967; Д. Обломиевский. Французский классицизм. М., 1968; «XVII век в мировом литературном развитии». М., 1969.

² Ю. Виппер. Ренессансные традиции и пути развития французской поэзии и драматургии начала XVII в. — Сб. «Литература эпохи Возрождения и проблемы всемирной литературы», с. 340.

ями; она характеризуется чаще всего как олицетворение тех или иных общественных начал.

Сложность отношений человека и социального мира была глубоко раскрыта уже мастерами позднего Возрождения — Шекспиром и Сервантесом. В отличие от ликующей жизнерадостности, оптимизма, свойственных ряду крупнейших художников Ренессанса, в произведениях Шекспира и Сервантеса выступают мотивы скептицизма, скорби и горечи, вызванные расхождением гуманистических идеалов с развитием жизни, теми противоречиями, которые выявлялись в самом человеческом индивидууме.

Социальные аспекты в стремлениях и действиях личности, как они отразились в произведениях писателей-классицистов, были противопоставлены не только антигуманитарному своеволию индивидуума, но и безразличию его по отношению к общественным, государственным проблемам. В то время, как художники эпохи Ренессанса большое внимание уделяют изображению чувственного бытия людей, их столкновений с религиозно-аскетической моралью, воссозданию свойств «естественного» человека, отвергающего средневековые каноны, писатели-классицисты на первый план выдвигают раскрытие гражданского *предназначения* человека, воплощение тех этических начал, которые возникают из ощущения и понимания им своего долга перед людьми, перед обществом.

Значительное место в творчестве писателей-классицистов занимает обрисовка героических образов в их противоречиях с действующими лицами, характеризующими зло, отказ от высоких моральных принципов. Разум, которому писатели-классицисты отводили важную роль, не является препятствием к тому, что в их произведениях бушуют страсти, развиваются острые конфликты, бурно движется действие. Страсти изображаются классицистами в их крайнем напряжении, в их всеобъемлющем выражении. И вместе с тем их раскрытие в лучших созданиях классицистов обладает глубокой художественной убедительностью.

Сюжеты и героев своих произведений писатели-классицисты находили преимущественно в античной истории и мифологии, в историческом прошлом других народов. Однако живая связь их творчества со сво-

им временем несомненна. Классицизм в литературе ряда стран возник в условиях углублявшегося кризиса феодального общества, в пору господства абсолютизма, стремившегося подчинить своему влиянию литературу и искусство, в эпоху роста оппозиционных по отношению к феодализму и абсолютизму идей, социально-политических течений. Исторический, художественный смысл лучших произведений таких писателей, как Корнель, Расин, Мольер, Вольтер, заключался в создании высоких образцов человеческого поведения, в осуждении духовного, морального распада, в отрицании всякого рода партикуляризма, отрешенности от общих начал жизни людей, в возбуждении социальной активности человека.

Оппозиционные настроения по отношению к существовавшему порядку вещей, духу времени в классицизме сочетались с отражением господствовавших воззрений, идей абсолютизма. В зависимости от особенностей исторического развития различных стран влияние этих идей на литературу сказывалось в неодинаковой степени. По-разному оно затронуло творчество некоторых видных писателей-классицистов. Наряду с художниками, в произведениях которых ярко и сильно были выражены гуманистические начала, в рамках классицизма выступали писатели, последовательно защищавшие реакционные позиции. Если говорить о французском классицизме, к их числу нужно отнести Кребийона-старшего, Арно, Легуве.

Можно защищать мысль, что вклад писателей-классицистов и писателей Возрождения в мировую художественную культуру не одинаков, хотя «измерить» это, разумеется, довольно затруднительно. Однако несомненным представляется то, что литература классицизма создала свои значительные художественные ценности, которые обогатили мировое искусство. Литература эта — не только определенное звено в закономерном развитии искусства, но и плодотворный этап в эстетическом освоении мира. Очевидно, что не всякое литературное направление, не всякий период в движении литературы отмечены крупными творческими завоеваниями. Выдающимися писателями-классицистами они были достигнуты.

Классицизм соприкасается, с одной стороны, с литературой Ренессанса, а с другой — с реализмом Просвещения и затем романтизмом. Аналогично тому, как в период Возрождения росли, формировались классицистические тенденции, внутри литературы классицизма созревали начала, свойственные реализму Просвещения. Яркий пример тому творчество Мольера, в произведениях которого своеобразно сочетаются принципы классицизма и реалистического искусства. Но, помимо того, и в художественных принципах просветительского реализма в целом были черты, родственные эстетике классицизма. Рационализм как мировоззрение, как творческий принцип, находивший свое выражение и в структуре литературных произведений, был присущ не только классицизму, но и просветительскому реализму, правда, в ином, существенно трансформированном виде.

Если переход от классицизма к просветительскому реализму не содержал в себе резких столкновений, то отношение романтиков к классицизму отличалось острой конфликтностью. Одним из выразительных свидетельств этого может служить широко известное предисловие В. Гюго к его драме «Кромвель». Горячо выступая против творческих принципов классицизма, его поэтики, Гюго заявлял: «Новое направление, нисколько не разрушая искусства, хочет лишь построить его заново, более прочно и на лучшем основании...»¹ По убеждению поэта, искусственность, присущая произведениям писателей-классицистов, должна быть решительно устранена посредством сближения литературы с реальностью, природой. Как это часто происходит при смене литературных вех, важнейшей особенностью нового направления признается его стремление воплотить правду, истину. Поэт, отмечает Гюго, «должен советоваться только с природой, с истиной и своим вдохновением, которое также есть истина и природа»².

Отталкивание романтиков от поэтики классицизма демонстративно подчеркивало новизну путей художественного творчества, которые они прокладывали,

¹ Виктор Гюго. Собр. соч. в 15-ти томах, т. 14. М., Госиздат, 1956, с. 108.

² Там же, с. 106.

новизну понимания ими важнейших проблем искусства, отношения его к действительности. Романтики восхищались Шекспиром, видя в нем подлинного предшественника их художественных дерзаний, они высоко ценили Данте, Сервантеса и в то же время не признавали творческих связей со своими более непосредственными предшественниками, писателями-классицистами.

В истории искусства и литературы нередко наблюдаются процессы такого рода, причем субъективные представления художников временами совпадают с объективным разрывом творческой преемственности с предшествующим художественным течением. Так было, например, с символизмом, виднейшие представители которого не только теоретически отвергали традиции критического реализма, но и претворили это отрицание в своей художественной практике.

Отношения между романтизмом и классицизмом были в известной степени иными. Большая амплитуда расхождений не может все же скрыть их внутренних творческих соприкосновений. В то время как с просветительским реализмом классицистическая литература сближалась через рационалистическую философию, связующим звеном между писателями-классицистами и романтиками явилось воплощение идеального. Ему принадлежит важное место в эстетике и художественной практике того и другого литературных направлений. И хотя само идеальное выступало в творчестве классицистов и романтиков в неодинаковом виде, преемственные связи, несмотря на субъективное нежелание романтиков признать их, прослеживаются здесь с достаточной отчетливостью.

В предшествующей главе уже шла речь о некоторых особенностях романтизма в сопоставлении его с реализмом. Сейчас, рассматривая творчество писателей-романтиков в перспективе поступательного развития литературы, необходимо — в дополнение к сказанному — отметить и другие стороны романтизма.

Тут прежде всего следует особо выделить тот горячий пафос свободы, которым проникнуты произведения «социальных» романтиков. В отличие от писателей романтического склада, уделявших преимущественное внимание воплощению иррационального, «со-

циальные» романтики, противопоставляя свое искусство обыденному, повседневному, глубоко раскрыли дисгармонию жизни общества, которое сложилось после французской революции 1789 года.

Страстный протест «социальных» романтиков вызвала бездуховность этой жизни. Они решительно восстали против новых притеснений личности, против того измельчания человека, которое принес с собой безудержный меркантилизм. Это, в свою очередь, породило стремление воплотить монументальные человеческие фигуры. Писатели-романтики создали поразительно яркие образы сильной духом личности, то дерзко бросающей вызов существующему, то терзаемой сомнениями, пытающейся разгадать вечные тайны человеческого бытия.

Духовная и общественная подавленность человеческой личности для «социальных» романтиков была неотделима от того состояния угнетенности, в котором находились целые народы, нации. Свободу личности и независимое, свободное развитие своего и других народов они рассматривали как явления взаимно обусловленные. Глашатаи духовного и социального раскрепощения личности — романтики были певцами национально-освободительной борьбы, национального возрождения. В глубинах народной жизни, народного духа они искали начала, способные противостоять деградации современного им мира. В творчестве ряда «социальных» романтиков нашли свое отражение идеи общественного равенства, идеи утопического социализма (Шелли, Гюго, Жорж Санд, Гейне).

Большая заслуга романтической литературы состоит в глубоком раскрытии внутренней жизни человека. В отличие от классицистов и в немалой степени от писателей, творчество которых развивалось в русле просветительского реализма, романтики изображали не отдельные страсти, их устойчивую власть, а сплетение, чаще всего очень противоречивое, различных человеческих чувств, их изменчивость. Рисуя личность в ее несвободном состоянии и в ее высших духовных проявлениях, романтики видели сложность человеческой психологии, сумели великолепно выразить ее. Сложность эта рельефно отражала рождение новых явлений, новых проблем, которые выдвигала реальная

жизнь. И даже тогда, когда романтики, тяготевшие к художественному воплощению иррационального, отталкивались от быта, повседневности, реальное сказывалось не столько в описаниях бытовых сцен, сколько в раскрытии психологии героев.

Историческое и современное значение художественных ценностей, созданных писателями-романтиками, совершенно неоспоримо. Достаточно только представить себе мировую культуру без важнейших произведений Шиллера, Байрона, Шелли, Гюго, Мицкевича, Гейне, без некоторых сочинений Пушкина, Лермонтова, Шевченко и других писателей, чтобы понять огромную роль романтизма в обогащении литературы, в ее поступательном движении.

В пору расцвета критического реализма его крупные мастера настойчиво преодолевали романтические принципы творчества. Однако на первом этапе его развития несходство между романтизмом и формировавшимся реализмом не осознавалось с достаточной определенностью. Основоположники русской литературы, Пушкин, Гоголь, Лермонтов, как хорошо известно, были романтиками и реалистами. Свое первое реалистическое произведение — «Бориса Годунова» — Пушкин относил к числу романтических сочинений. Несмотря на то что переход от романтизма к реализму был «мирным», такое крупное завоевание романтизма как раскрытие человеческой психологии, ее противоречий, в полной мере было воспринято не в период формирования критического реализма, а в то время, когда он уже завоевал твердые позиции. Разумеется, психологизм романтиков и психологизм мастеров критического реализма — это не одно и то же. Их общие концепции человека были несходными. Однако роль творческого опыта романтиков для развития реалистической литературы XIX века была, несомненно, существенной.

Вряд ли есть необходимость подробно говорить о значении критического реализма в истории мировой литературы и искусства. Оно многократно характеризовалось и представляется в значительной мере ясным. Следует лишь подчеркнуть некоторые его стороны. Творческий потенциал реализма XIX века был более значительным, чем у таких предшествующих ему

направлений, как классицизм и романтизм, его художественные завоевания поистине огромны. И тут сказываются не только качества самого типа творчества, но и особенности той исторической действительности, к исследованию которой обратилось реалистическое искусство XIX века.

В «Манифесте Коммунистической партии» Маркс и Энгельс писали об эпохе формирования и укрепления нового, буржуазного порядка: «Все застывшие, покрывшиеся ржавчиной отношения, вместе с сопутствующими им, веками освященными представлениями и воззрениями, разрушаются, все возникающие вновь оказываются устарелыми, прежде чем успевают окостенеть. Все сословное и застойное исчезает, все священное оскверняется, и люди приходят, наконец, к необходимости взглянуть трезвыми глазами на свое жизненное положение и свои взаимные отношения»¹. Само развитие действительности побуждало к тому, чтобы трезво оценить окружающий социальный мир, открывая в нем быстрые и резкие перемены.

Возникший в связи с общественной потребностью осмыслить эти перемены, реализм XIX века создал широчайшую и глубоко впечатляющую панораму исторического существования человека, его надежд и разочарований, его духовных взлетов и заблуждений, панораму, в которой ясно обозначены искания мыслящей человеческой личности, жизнь общественных низов, их подавленность, социальные столкновения, кризисные состояния.

Идеи социального прогресса получили в XIX веке большое распространение, в частности в той их «редакции», которая сводилась к безудержному восхвалению нового общественного порядка. Крупные художники критического реализма не дали себя загипнотизировать огромными успехами техники, достижениями материальной культуры, тем, чем так гордились и что на все лады превозносили апологеты буржуазии. Исследование человека в его реальном бытии, условий жизни народа определило отрицательное отношение художников-реалистов XIX века к одностороннему истолкованию идей прогресса, вызвало их критическую

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 4, с. 427.

оценку многих важнейших явлений жизни буржуазного общества.

Защищая принципы социальной справедливости, такое поступательное общественное развитие, которое привело бы к устранению неравенства и угнетения человека, к полному освобождению его творческой энергии, лучшие художники-реалисты XIX века поднимались до создания художественных обобщений, объективный смысл которых заключался в отрицании основ собственнического общества. Отрицание это не было простым эмоциональным выражением неприятия зла, социальных бедствий. Оно выступало как результат, необходимый вывод из художественного проникновения в глубинные процессы действительности.

Творческие открытия реализма XIX века в немалой степени были обусловлены всесторонним выявлением связей человека с социальной средой, анализом того воздействия, которое обстоятельства оказывают на людей. Критическое освещение жизни в произведениях реалистов XIX века — это прежде всего страстная критика условий жизни человека. Однако реализм XIX века не ограничился изображением зависимости людей от обстоятельств, он показал то сопротивление им, которое в это время постепенно возрастало и выражалось в разных формах.

Романтики, как уже было сказано, большой интерес проявляли к национально-освободительному движению. Реалисты XIX века продолжили эту традицию. Они по-новому охарактеризовали его содержание, смысл, его внутренние противоречия. Вместе с тем критический реализм уделил значительное внимание социальным движениям, различным проявлениям общественного протеста. Ощущение перемен, их необходимости, возникшее у истоков критического реализма, сопровождало его на протяжении всего XIX века; оно распространялось как на процессы, рожденные феодальными отношениями, так и на новый общественный строй. Однако позитивные идеалы критических реалистов не были достаточно ясными и определенными; достижение социальной справедливости им нередко представлялось возможным через нравственное совершенствование людей.

Значение социалистического реализма, как это уже было отмечено, состоит прежде всего в том, что в самом движении жизни он увидел реальные пути коренного обновления общества. Анализируя процессы развития действительности, он показал реальные силы, призванные уничтожить социальное неравенство, подавление человека человеком.

Исходя из того, что социалистическая революция означает крутой перелом в общественном развитии, некоторые критики и теоретики в свое время настойчиво подчеркивали глубокие и принципиальные различия между искусством прошлого и искусством нового типа, между критическим реализмом и реализмом социалистическим, в сущности отрицая преемственные связи между ними. Но связи эти широки и разнообразны, и они раскрыты во многих работах, посвященных данной теме. Действенное восприятие прогрессивных традиций социалистическим искусством не сводится лишь к творческому опыту художников-реалистов XIX века. Оно захватывает значительно более широкий круг явлений искусства прошлого, включая сюда произведения художников Ренессанса, классицизма и романтизма. При этом содержание понятия «прогрессивные традиции прошлого» не остается неизменным. Трансформируется и круг явлений, вызывающих живой интерес.

Широта преемственных связей искусства социалистического реализма с художественной культурой прошлого соединяется с многообразием и глубиной тех новых проблем и задач, которые находятся в центре внимания мастеров социалистического искусства. Сочетание это подчеркивает общечеловеческий смысл тех крупных решений и открытий, которые ими осуществлены и осуществляются.

Социалистический реализм находится не в стороне от главных направлений развития мирового искусства, как пытаются доказать наши идейные противники, а на его основной магистрали. В нашу эпоху художественный прогресс сближается с социальным прогрессом более тесно и непосредственно, чем это было в некоторые другие исторические периоды, в частности в XIX веке. Мощным стимулом развития современного демократического искусства, искусства социалистического

реализма, является труд по созиданию нового общества, народное освободительное движение нашего времени.

Очевидно, что поступательный рост современной художественной культуры не ограничивается вкладом в нее мастеров социалистического искусства. Немало талантливых художников, кого по-настоящему волнуют общественные проблемы нашего времени, не разделяя принципов социалистического искусства, стремятся отыскать новые способы художественного творчества. Однако несомненно, что ведущая роль в современной художественной культуре принадлежит искусству — демократическому, социалистическому, их завоеваниям. И какими бы средствами ни создавались в современном искусстве художественные обобщения, каких бы явлений жизни они ни касались, их объективное значение определяется тем, насколько в них отразились ведущие тенденции эпохи.

6

Бесспорно, что художественный прогресс не совпадает с конкретным историческим движением литературы и искусства. Внутренняя логика поступательного роста художественной культуры не идентична закономерностям развития искусства в целом. В каждую историческую эпоху возникают творческие течения, в той или иной форме отражающие мироощущение социальных групп, противостоящих общественному прогрессу, течения, не вносящие ценного вклада в литературу и искусство, характеризующие их застой, упадок. Они развиваются либо обособленно от основных направлений, типов творчества, либо так или иначе соприкасаются с ними.

Как было уже отмечено, в классицизме, например, существовали ответвления резко консервативного толка. Идеальная сущность творчества писателей-классицистов этого течения сводилась к апологии абсолютизма, его социальной практики. Их произведения, не обладая серьезными художественными достоинствами, имеют лишь исторический интерес как выражение определенных закономерностей литературного процесса.

Но они не могут рассматриваться как явление, характеризующее поступательный рост литературы.

Неоднородным, как известно, был и романтизм. Консервативные тенденции в романтизме рельефно выразились в поэтизации средневековья, в культе иррационального, мистики, в воплощении идей о предопределенности человеческих судеб, о бессилии людей, разума перед лицом рока. Тенденции эти получили свое раскрытие, например, в творчестве таких английских романтиков, как Саути, Джон Вильсон, немецких — Л. Арнима, Э. Вернера, А. Мюльнера, но они сказались и в произведениях Новалиса, Тика, Колриджа, Вордсворта и др.

Как видим, некоторые типы художественного творчества допускают весьма значительные «расхождения» в отношении социально-эстетической функции, которую выполняют произведения писателей, отразивших принципы этих типов творчества. Однако это наблюдается далеко не всегда. В литературе социалистического реализма, например, развиваются различные, существенно отличающиеся друг от друга течения. Однако это не ведет к расхождениям в социальной направленности, роли творчества художников социалистического реализма. В значительно меньшей степени, чем классицизму и романтизму, отмеченные расхождения свойственны и критическому реализму.

Некоторые исследователи склонны любой вид реализма считать революционным направлением в искусстве. Однако с этим мнением согласиться нельзя. История литературы показывает, что реализм может быть революционным, прогрессивным, но он может носить и печать реакционности. Все зависит от исторических обстоятельств, от того, как, в каких целях используются его художественные средства. И как раз в наше время мы нередко встречаемся со стремлениями «приспособить» реализм для утверждения чуждой социальному прогрессу философии, чуждых ему общественных тенденций.

Так, например, в современной американской литературе активно действует целая группа писателей, которые, пользуясь средствами реалистического изображения, старательно защищают буржуазный образ жизни, всячески восхваляют деятелей большого бизне-

са, «героев» наживы, империалистической агрессии, вдохновителей войны и насилия. Сюда следует отнести таких писателей, как Слоун Уилсон, Герман Вук, Аллен Друри, Эйн Рэнд и др. «Создатели псевдореалистических произведений,— пишет М. Мендельсон,— изображают как будто подлинную жизнь; в их книгах детально и почти с документальной точностью описывается знакомая читателю обстановка, возникают достоверные зарисовки быта»¹. Писатели эти нередко позволяют себе известную долю скепсиса по отношению к сложившемуся в США общественному порядку, но их основная цель состоит в том, чтобы, преодолев сомнения, убедить читателей в вечности буржуазной системы, заставить их «согласиться с теми ложными «позитивными» идеями, ради пропаганды которых и пишутся такие книги»². К подлинному искусству произведения эти, конечно, никакого отношения не имеют.

Реакционный характер носил и псевдореалистический колониальный роман во Франции и Англии (Пьер Лоти, Клод Фарер, в немалой степени Редьярд Киплинг). Идеи, чуждые социальному прогрессу, идеи извечного неравенства людей, неустранимости зла, человеческих пороков нередко находят свое воплощение в произведениях, представляющих собой смесь реалистических начал с глубоким субъективизмом, иррационализмом. Наглядным примером этому могут служить сочинения Андре Жида, О. Хаксли, С. Спендера и многих других писателей.

Если реалистические средства так или иначе используются для утверждения современной реакционной идеологии и, вступая в соприкосновение с декадансом, в той или иной форме затушевывают его, то открытым свидетельством духовного, художественного упадка является тот разрыв искусства с действительностью, человеческими стремлениями и идеалами, который сделали своим средо многие современные художественные течения. Наиболее последовательное выражение разрыв этот получил в абстракционизме. Но он характерен и для других ответвлений модернизма.

¹ М. Мендельсон. Современный американский роман. М., «Наука», 1964, с. 396.

² Там же.

Сводя искусство к форме, творческую деятельность художника — к «оригинальным» ее видоизменениям, сторонники крайних течений в модернизме полагают, что в этих видоизменениях и состоит процесс подлинного развития искусства. Но это — развитие лишь в том смысле, что происходит смена одних формальных экспериментов другими. Однако тут нет никакого реального движения вперед. В том, что создавалось абстракционистами и создается многими другими течениями в модернизме, не заключено настоящих духовных, художественных ценностей. Не заключено не только в силу увлечения бессодержательным формотворчеством, но и потому, что мелочные формальные эксперименты нередко сочетаются с воинствующей реакционностью.

Решительно отделяя искусство от всего человеческого, отвергая его гуманитарный характер, теоретики и художники крайних течений в модернизме, в сущности, лишают себя всякого права заявлять даже о возможности создания ими новых эстетических ценностей. Ведь реальный смысл появления художественных произведений — удовлетворение духовных потребностей человека, но как раз к этим потребностям абстракционисты и приверженцы родственных им течений относятся с нескрываемым пренебрежением. И именно потому, что их творчество, не создавая ничего значительного, направлено на низвержение завоеванного, оно характеризует глубокий упадок буржуазного искусства.

Явления застоя и упадка нередко тесно соприкасаются с подражательностью и эпигонством. Сохраняя свои отличительные черты, эпигонство может быть не только индивидуальным. Зачастую оно проявляется — и это важно отметить в данной связи — в творческой продукции целых школ, течений в различных областях искусства и литературы. Так, эпигонский характер имело, например, творчество художников «наларейской» школы, существовавшей в немецкой живописи первой половины XIX века (Овербек, Фейт, Шнор, Фюрих). Высшим достижением художественной культуры они признавали итальянское средневековое искусство, которое рассматривали как образец для себя. «Назарейцы были только подражателями и только

изменили образцы, перейдя от древности к средним векам и копируя вместо греков старых итальянцев... Они изготовляли шаблоны по итальянским образцам, но, подобно Менгсу, давали лишь очень слабые отражения прошлого совершенства»¹.

По своим творческим устремлениям к «назарейцам» была близка школа английских «прерафаэлитов» (Д. Россетти, Х. Хент, Дж.-Э. Милес и др.), которые, стремясь выразить свои религиозно-христианские идеалы, покорно следовали канонам искусства дорафаэлевского времени.

В русской литературе начала XIX века, как известно, большую активность проявляли эпигоны классицизма — «шишковисты» (А. Шаховской, Д. Хвостов, С. Ширинский-Шихматов и др.). Не создав сколько-нибудь интересных произведений, «шишковисты» всячески противодействовали росту живых творческих сил, осуществляя постоянные атаки на них, подвергая критике новые явления в русской литературе.

Даже в тех случаях, когда эпигоны не свойственна воинственность (а это бывает не столь часто), его негативная роль заключается в том, что оно уводит искусство на ложные пути. Не прибавляя ничего существенного к тому, что уже достигнуто, эпигоны нередко производят своеобразную и притом довольно значительную девальвацию художественных ценностей.

7

Отрицая художественный прогресс как общее явление, некоторые исследователи склонны признавать его в известных замкнутых циклах. Б. Кроче писал: «...было бы совершенно ошибочно располагать историю художественного творчества человеческого рода по одной только линии прогресса или регресса. Самое большее, что можно допустить, пользуясь при этом уже немного обобщением и отвлечением, — это то, что история эстетических произведений обнаруживает прогрессивные циклы, из которых каждый, однако, обладает

¹ Р. Мутер. История живописи в XIX веке, т. 1. Пб., 1899, с. 130.

при этом своей собственной проблемой и прогрессивен только по отношению к этой проблеме. Когда многие работают почти что над одним и тем же материалом, не достигая его оформления подходящей формой, но все более и более к такой форме приближаясь, то говорят, что при этом имеет место прогресс; когда же появляется человек, придающий этому материалу окончательную форму, то говорят, что цикл пройден и прогрессу положен конец»¹.

Но если возможно движение вперед при разработке какого-либо устоявшегося материала, то почему его нужно исключать при освоении материала изменяющегося? Факты свидетельствуют о том, что эволюцию творчества стимулируют как раз непрерывные изменения тех явлений, которые стали объектом искусства. Появление новых проблем чаще всего вызывает поиски новых путей, средств их художественного освещения. Но ни одно, ни другое не замыкается в рамки какого-либо отдельного цикла, какой-либо отдельной эпохи.

То, о чем писал Б. Кроче, имеет, однако, известное отношение к вопросу иного характера — о соотносительной значимости различных явлений искусства для его поступательного развития. Существовало множество художников, которые, не оставив яркого следа, сыграли известную роль в постепенной подготовке крупных перемен и завоеваний в искусстве. Но именно потому, что их творчество само по себе не было такого рода завоеванием, деятельность их можно было бы охарактеризовать как латентную форму художественного прогресса.

Помимо этого, история литературы и искусства знает немало имен художников, чьи произведения в определенный период времени признавались крупными достижениями искусства и обладали определенными достоинствами, но потом во многом утратили свое общественное и эстетическое значение. Касаясь этой проблемы, Белинский отмечал, что его время «...не стигаясь на колени перед Ломоносовым, Державиным, Озеровым, Карамзиным, не видя в них слишком

¹ Венедетто Кроче. Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика, ч. 1. М., 1920, с. 153—154.

многого для себя собственно,— тем с не меньшим уважением произносит имена их, как людей, творения которых в их время были *современно* хороши, то есть удовлетворяли потребностям их современников»¹. Выносить за скобки поступательного развития литературы и искусства явления, о которых сейчас идет речь, было бы неправомерно. Их роль в этом развитии, имея в виду прежде всего художественную культуру определенной эпохи, очевидна.

В истории искусства нередко наблюдаются и такого рода процессы, когда произведения писателей, художников в течение ряда эпох пользуются большой популярностью, а затем сила их воздействия постепенно исчезает. Такова, например, судьба художественного наследия Тассо, Ариосто. Но ослабленность их эстетического звучания в современную эпоху, разумеется, не дает оснований забывать об их значении в связи с художественным прогрессом.

При освещении всех этих проблем было бы совершенно неверным ориентироваться лишь на явления в данном плане достаточно ясные, в своем роде «примерные», «чистые». Не говоря уже о том, что они встречаются в искусстве не столь уж часто, избегать анализа противоречивых процессов значило бы до крайности упрощать содержание, сущность поступательного развития искусства. Процессы эти проявляются и в эволюции типов художественного творчества, которая происходит не только во «внешних» конфликтах с иными эстетическими направлениями, но и во внутренних борениях.

Совершенно невозможно по-настоящему оценить и значение многих выдающихся художников в поступательном росте искусства, если основываться на принципе «примерности». И творчество, как известно, также нередко очень противоречиво. В сочетании с тем, что составляет крупный вклад в художественную культуру, в их произведениях зачастую выступают немалые изъяны в понимании и освещении явлений жизни, социальные предрассудки, эстетическое несовершенство и т. д. Главное при характеристике прогрессивной роли художника, разумеется, не индекс «чисто-

¹ В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. IX, с. 77.

ты», не простой перечень добродетелей и недостатков, а мера, глубина их художественных завоеваний.

Нельзя упускать из виду и внутренние противоречия самого художественного прогресса. Движение вперед чаще всего соединяется с известными утратами. То, что составляет силу определенного художественного явления, обычно не воспроизводится в полном объеме на последующих этапах развития. Новое нередко вытесняет не только утратившее свое значение, но и то, что обладает реальной ценностью.

Некоторые теоретики и художники видят прогресс лишь в расширении и совершенствовании техники, специфической для каждого из видов искусства. Оспаривать обстоятельно эту точку зрения нет никакой необходимости. Техника в искусстве не развивается сама по себе, независимо от эстетического освоения жизни, от смены типов творчества, индивидуальных достижений крупных мастеров. И в то же время художественные завоевания искусства предшествующих эпох, завоевания в широком смысле слова, включают в себя и более узкий комплекс художественно-«технологических» достижений, либо ставших общепризнанным достоянием искусства в целом, либо являющихся своего рода «традицией в подтексте».

К числу первых можно отнести, например, в живописи открытие перспективы, появление в эпоху Возрождения портрета как особого живописного жанра. (О художественно-«технологических» достижениях второго рода — применительно к литературе — интересные суждения высказал В. Брюсов. «История поэзии, — отмечал он, — есть (между прочим) история постепенного совершенствования *средств* поэзии. Как современный человек обладает гораздо более могущественными средствами для борьбы с природой, нежели первобытные люди, так современный поэт располагает более действительными средствами для достижения своих целей, нежели поэт предыдущих эпох. Может быть, перед поэтами Эллады, Рима, средних веков вставали те же темы, что были разработаны лириками XIX века; но в прежние века у поэзии не было средств воплотить эти темы в слова. И сейчас есть важные художественные задачи, разрешить которые еще невозможно не по недостатку дарования у отдельных поэтов, а по отсут-

ствию соответствующих средств поэтической техники»¹.

Открытие новых средств художественного претворения жизни нередко происходит не сразу, а путем постепенного накопления составных элементов того или иного из этих средств. И подлинный эстетический эффект от их использования нередко достигается лишь с течением времени. Так, изображение людей, событий с точки зрения «естественного» человека, чуждого многим житейским условностям, в известной мере выявляется, например, в «Симплициссимусе» Гриммельсхаузена, затем оно предстает в «Простаке» Вольтера, в произведениях некоторых других авторов, но своего широкого развития и художественно совершенного выражения оно достигает лишь в творчестве Льва Толстого. Художественно-«технологические» достижения сами по себе очень разнообразны и нуждаются в обстоятельном изучении.

8

Национальный характер искусства обуславливает тесную связь художественного прогресса с творческими завоеваниями литературы и искусства отдельных народов. Попытки охарактеризовать художественный прогресс, оставляя в стороне специфику исторического развития искусства различных наций, их вклад в мировую художественную культуру, не приводят, да и не могут привести к положительным результатам. Отказ от учета национальных особенностей искусства — это пренебрежение не некоторыми его внешними чертами, колоритом, а весьма существенными его свойствами, соприкасающимися с эстетическим восприятием и обобщением действительности.

Однако роль отдельных народов в поступательном развитии искусства проистекает не из совокупности извечных, неизменных качеств нации, ее души, как это нередко пытаются доказать сторонники мессианского национализма. Роль эта определяется в конечном

¹ В. Брюсов. Избр. соч. в 2-х томах, т. II. М., Гослитиздат, 1955, с. 551—552.

счете историческим опытом народа, преломленным и осмысленным в его духовной жизни.

Известно, что общий уровень достижений искусства отдельных народов в разные исторические периоды не одинаков, так же как не одинакова и степень развития отдельных его видов. Редко можно наблюдать гармонический рост различных областей национальной художественной культуры, и притом на протяжении ряда эпох. Столь же редким оказывается и отсутствие спадов в движении искусства отдельных народов. Италия, например, внесла громадный вклад в мировую художественную культуру в период Возрождения; но ее литература и искусство XVIII—XIX веков уже не обладают той силой и значительностью, которые были свойственны им в предшествующий период. Эпоха Ренессанса в Германии, несмотря на деятельность некоторых крупных писателей и художников, не принесла с собой мощного расцвета искусства в целом. Свое сильное развитие некоторые его виды, и особенно литература в Германии, получают в XVIII, первой половине XIX века (Лессинг, Гёте, Шиллер, Гёльдерлин, Гофман, Гейне и другие писатели). В силу ряда исторических причин тенденции эпохи Возрождения не нашли широкого и многообразного выражения в русской литературе и искусстве. Зато необыкновенного подъема наша литература и искусство достигают в XIX веке; живое продолжение их традиции получили в русской художественной культуре XX века.

Искусство различных народов мира далеко не всегда проходит одни и те же этапы своего развития. Так было, например, с эпохой Возрождения и периодом Просвещения. Возрожденческие начала, как теперь стало ясно, свойственны не только художественной культуре народов Запада, но и искусству ряда стран Востока, в том числе Японии, Китая, Ирана. Однако и в силу исторических условий в искусстве, например, Индии, не наблюдались те процессы, которые характеризуют художественную культуру Ренессанса. Это же можно сказать и об искусстве некоторых других стран Востока.

В последнее время развернулись оживленные споры о том, в какой мере и как отразились в художественной культуре отдельных народов идеи, принципы

искусства Просвещения¹. Признавая специфическое развитие этих идей и принципов в литературе и искусстве многих стран Запада и Востока, исследователи вместе с тем не склонны рассматривать их как нечто обязательное для художественного развития всех наций. Так, отмечается, что искусство ряда стран Востока не знало периода Просвещения.

Вопрос о своеобразии путей и способов национального художественного творчества в наши дни настоятельно возникает, в частности, в связи с интенсивным ростом литературы и искусства в развивающихся странах, недавно освободившихся от колониального гнета. К. Федин писал по этому поводу: «...Иначе, чем недо-разумением, трудно назвать настойчивое желание иных западных искусствоведов видеть чуть ли не повсеместно в мире угодную им последовательность развития художественных форм. Всякое национальное искусство, если оно не повторяет очередной моды Запада, должно бы, согласно этому взгляду, числиться по разряду недоразвитых. Можно ли, однако, ожидать, что в странах, борющихся за освобождение от колониализма, искусство непременно будет развиваться этапами, подобными его развитию в капиталистической системе? И мыслимо ли, чтобы искусство в странах социализма следовало за каждым изворотом мечущихся художников старого мира? Разве история каждого народа не прокладывает особого пути художникам этого народа?»²

Но и тогда, когда искусство различных народов проходит родственные этапы развития, оно не является нейтральной сферой действия общих законов, типов художественного творчества. Сами эти типы творчества следует рассматривать как определенное единство эстетического освоения жизни, предполагающее различия, национальную специфику. Когда идет речь, положим, о развитии романтизма в английской литературе, неправомерно ограничиться характеристикой творчества отдельных писателей-романтиков — Мура, Китса,

¹ См.: «Проблемы Просвещения в мировой литературе». М., «Наука», 1970; «Межвузовская научная конференция по истории литератур зарубежного Востока. Тезисы докладов». М., 1968.

² «Правда», 22 июня 1963 года.

Колриджа, Шелли, Байрона. С полным основанием исследователи изучают *английский* романтизм, так же как романтизм французский, чешский, польский, русский и т. д. В той же самой мере получили права гражданства понятия — русский реализм, реализм грузинский, венгерский, словацкий, французский, английский и т. д.

Однако национальный коэффициент типа творчества имеет смысл преимущественно тогда, когда он обозначает существенно новые качества, свойственные данному направлению в той или иной национальной литературе, когда он характеризует сложившиеся явления, с их своеобразным обликом. А это бывает не всегда. Из того обстоятельства, что в искусстве отдельных наций типы творчества приобретают свои особенные черты, вовсе не следует, что в искусстве каждого народа черты эти обладают творческой общезначимостью.

Типы художественного творчества в различных национальных условиях нередко подвергаются весьма существенной трансформации, и роль каждого из них не одинакова в отдельных национальных литературах. Так, в польской, например, литературе первостепенную роль играл социальный романтизм, который часто выступал в действительном сочетании с реализмом. В этом смысле особенно характерны некоторые крупнейшие произведения А. Мицкевича и Ю. Словацкого. И тут вряд ли можно ограничиться общепринятыми суждениями о взаимодействии романтических и реалистических начал. Само их слияние предстает как своеобразный тип творчества, посредством которого польские писатели выражали критическое восприятие действительности, национальную героику, идеалы национальной независимости и свободы.

Сочетание романтизма и реализма как органическая черта художественного творчества проявилось не только в польской, но и, например, в южнославянских литературах. «Одна из особенностей южнославянского литературного развития,— пишет болгарский ученый Боян Ничев,— которую обычно недостаточно учитывают историки и теоретики,— своеобразное переопределение романтизма и реализма при овладении такой основой, важной для реализма категорией, как обще-

ственная детерминированность человеческой судьбы, характера, созданного окружающей средой»¹.

Характеризуя специфику литературного движения в южнославянских странах, Б. Ничев отмечает, что романтизму в литературах этих стран не пришлось вести борьбы с классицизмом по той причине, что он был либо слабо развит, либо вовсе не существовал. Но и тут есть свои различия. В то время как, например, в хорватской литературе романтизм создал самостоятельную стилевую систему, в болгарской он не образовал широко развитой стилевой формации. Появившись позже, чем в некоторых других европейских странах, романтизм и реализм в южнославянских литературах не стали антагонистами, а вступили в известное содружество.

Переплетение реализма с романтизмом возникло, конечно, не вследствие чисто литературных обстоятельств. Оно было обусловлено некоторыми особенностями исторического развития как Польши, так и южнославянских народов, и прежде всего тем значением, которое имела в их истории, культуре национально-освободительная борьба. В южнославянских литературах, помимо того, отразилось свойственное жизни южнославянских стран второй половины XIX века специфическое соотношение патриархально-демократических начал и капиталистических тенденций, соотношение, проявившееся во многих общественных, психологических коллизиях.

Исторический опыт отдельных народов, его значение для роста художественной культуры нашего времени широко раскрывается, естественно, не только в искусстве «молодых» стран, недавно освободившихся от колониальной зависимости, но и в художественном развитии других народов мира. Огромный по своим масштабам и своему разнообразию народный опыт вобрало в себя социалистическое искусство. В его замечательных завоеваниях отражаются, с одной стороны, те общие черты и начала, которые свойственны процессам созидания нового социального строя в различ-

¹ Боян Ничев. Генезис и своеобразие на южнославянския реализъм в XIX в. — «Славянска филология», т. 11, «Литературознание». София, 1968, с. 122.

ных странах, а с другой — то, что характеризует своеобразие этих процессов в отдельных странах, у отдельных народов.

Для многонационального искусства Советского Союза весьма существенным представляется тот факт, что общественные отношения, их структура, бытовой уклад жизни народов нашей страны в период Октябрьской революции были неодинаковыми, и тем самым нетождественным явился их путь к социализму, не говоря уже о различиях их исторических судеб в прошлом. И потому общность развития социалистических наций в Советском Союзе ни в какой мере не исключает специфичности исторического опыта народов нашей страны, который отражается и в их искусстве.

Но было бы неверно утверждать, что действительную роль выполняют лишь эти специфические особенности национального опыта. Общее и особенное здесь нераздельно слиты, и как раз в своей слитности они проявляются в культуре и искусстве. Специфичность путей классовой борьбы, социалистического строительства отражается в искусстве других социалистических стран. Но и здесь было бы неправомерно умалять значение общих начал, которые сближают социальное развитие и искусство стран социализма.

При рассмотрении роли национального исторического опыта для роста искусства необходимо иметь в виду соотношение этого опыта с историческим развитием и духовной культурой других народов. Свое международное значение он приобретает лишь тогда, когда его самобытность, новизна неотделимы от качеств, обуславливающих возможность плодотворного его освоения иными нациями. В искусстве каждого народа, которое приобретает международный резонанс, всегда ясно ощущается сопричастность его к проблемам и явлениям, которые живо интересуют, волнуют не только широкие круги данной национальности, но и людей других наций. Мера этой сопричастности и является одной из существенных предпосылок прогрессивного роста национального искусства. Не обособление от других народов, а сближение и сотрудничество с ними, не замыкание в «своем», а соединение его с тем, что существенно для судеб всего челове-

чества, — вот тот живой источник, который питает большое национальное искусство.

В этом плане очень интересны, например, мысли, высказанные в поэме А. Мицкевича «Дзяды». Героя произведения — поэта — волнуют судьбы родной страны, но думы о ней неотделимы от восприятия радостей и печалей других народов.

Но я ведь человек, свою земную плоть
И сердце я оставил там, в отчизне.
Где я любил, где ведал радость жизни,
Моя любовь не так, как на цветке пчела, —
Не на одном почила человеке,
Но все народы обняла
От прошлых дней донныне и вовеки.
И не столетье, не одну семью, —
Весь мир я принял в грудь свою,
Как море принимает реки.

(Перевод В. Левика)

Наряду с процессами, которые содействуют обогащению художественной культуры в целом, росту связей между народами, в искусстве отдельных наций нередко проявляются — притом зачастую в очень резкой форме — националистические предрассудки, национальный эгоизм, идеи мессианизма, обусловливающие неприязнь и вражду к другим народам. Столь же отчетливо в искусстве отдельных наций временами раскрываются черты национальной замкнутости, исторической ограниченности.

Ленин постоянно подчеркивал необходимость различать в национальных культурах прогрессивное, передовое и консервативное, реакционное. При рассмотрении проблем прогресса в искусстве очень важное значение имеют ленинские положения о двух культурах в рамках каждой национальной культуры капиталистического общества. Они — эти две культуры — не всегда ясно обособлены одна от другой; часто встречаются очень сложные переплетения. Вместе с тем бесспорным представляется, что далеко не все явления национального искусства имеют отношение к художественному прогрессу. Характер воплощения национальных стремлений здесь играет не последнюю роль.

Не может не обратить на себя внимание нередко наблюдающееся расхождение между важнейшей и да-

же основополагающей ролью отдельных художников в развитии национального искусства, их воздействием на национальное самосознание и значением их творчества для других народов. Явление это чаще наблюдается в истории художественной культуры «молодых» наций, но оно так или иначе характерно и для истории наций давно сформировавшихся.

Однако в этом нет ничего загадочного и с точки зрения поступательного движения литературы и искусства, если только не характеризовать это движение слишком упрощенно. Художественный прогресс представляет собой не однолинейное развитие, обособленное от конкретных исторических условий, а тот процесс, в котором сливаются многие национальные потоки. И здесь должны учитываться не только духовные, эстетические ценности, важные для многих народов, но и ценности, которые существенны для одной или нескольких родственных культур, значение того или иного художника для своего народа, роста его национального самосознания, его искусства.

9

Важнейшие черты и особенности художественного прогресса, в том числе и вклад в него крупных мастеров, тесно связаны с историей, социальной динамикой. И само взаимодействие, слияние различных факторов в то или иное целостное единство обуславливается историческими обстоятельствами. Совершенно очевидно, что образные обобщения талантливых художников нельзя верно оценить без учета их социального, национального и эстетического «контекста», без рассмотрения реальных условий, в которых они возникли и продолжают существовать. Белинский писал: «Чем выше поэт, тем больше принадлежит он обществу, тем теснее связано развитие, направление и даже характер его таланта с историческим развитием общества»¹.

Истинный художник дышит воздухом своего времени, творит под его неотразимым воздействием. И тогда, когда в его произведениях не отражены вне-

¹ В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. IV, с. 502.

шие приметы эпохи, она всегда ясно ощущается во внутренней устремленности художественных созданий, их образной структуре, пафосе, в творческих завоеваниях крупных мастеров.

Между тем связи художника с эпохой нередко противопоставляются поступательному росту литературы и искусства. Немецкий ученый Хаузер, проявляющий интерес к историко-социологическому исследованию искусства, пишет: «Художественные произведения более тесно связаны со своим собственным временем, чем с идеей искусства в целом или историей искусства как общим процессом. Произведения различных художников не имеют общей цели или общего мерила; каждое из них не продолжает другое и не дополняет его; каждое начинается сначала и достигает своей цели, как может. Не существует реально никакого прогресса в искусстве...»¹

Художественный прогресс Хаузер понимает очень плоско, как единую нить следующих одно за другим произведений искусства, объединенных единством цели, тем, что каждое новое творческое создание продолжает и дополняет предшествующее. Такого «прогресса» в искусстве действительно не существует. Однако здесь наблюдается очевидное заблуждение. Оно состоит в том, что вначале формируется предвзятое, умозрительное представление о поступательном развитии искусства, а затем исследователь с удовлетворением отмечает — подобного процесса в действительности не наблюдается. Если же исходить не из предвзятых суждений, а основываться на анализе фактов, то, как мы видели, художественный прогресс — реальное явление истории искусства, явление, однако, сложное, многогранное.

Связи талантливого художника с историей, эпохой не только не препятствуют поступательному росту искусства, но составляют его необходимое условие, источник тех новых образных обобщений, которые создаются мастером. Как уже отмечалось, нередко воплощению конкретно-исторического противопоставляются «вневременные», вечные ценности, творцами которых

¹ Arnold Hauser. The Philosophy of Art History. Cleveland and New York, 1963, p. 36.

будто являются художники, стоящие в стороне от житейских забот и тревог. Однако тот, кто не ощущает полноты своего времени, его движения, тот чаще всего не может воссоздать и то, что характерно для людей разных эпох.

Открытия, которые совершает талантливый мастер, обязаны, помимо его индивидуального дарования, тому историческому опыту, который становится достоянием общества и самого художника. Бесспорно, например, что изображение в советской литературе событий Октябрьской революции, Великой Отечественной войны сейчас углубилось и обогатилось под воздействием нашего социального, духовного опыта последних двух десятилетий.

Никак не следует упрощать характер связей талантливого художника с историей, своим временем. Им свойственны отнюдь не только локальные черты. Тут уместно вспомнить глубокие суждения Л. Толстого о духовном кругозоре художника. Писатель заявлял: «Для того, чтобы художник знал, о чем ему должно говорить, нужно, чтобы он знал то, что свойственно всему человечеству и вместе с тем еще неизвестно ему, т. е. человечеству. Чтобы знать это, художнику нужно... быть участником в общей жизни человечества»¹.

Социальная, гуманистическая прозорливость — высокое достоинство и завоевание, которых достигает талантливый мастер. Они придают подлинную глубину его произведениям, историческую значимость его художественным обобщениям. Прозорливость особенно необходима в переломные периоды общественного развития. Она тесно связана с общественной позицией художника, с его отношением к силам, обуславливающим будущее человечества, к силам, тормозящим прогрессивное историческое движение. Именно поэтому столь велика в наше время роль передового мировоззрения в творческой деятельности талантливых мастеров искусства, мировоззрения, ставшего неотъемлемым свойством его образного видения мира, его исканий и достижений.

В поступательном развитии искусства крупные творческие индивидуальности реально не противостоят

¹ Л. Н. Толстой. Полн. собр. соч., т. 30, с. 435.

друг другу. По-разному, различными путями и средствами они обогащают литературу и искусство, стимулируя его движение вперед. В то же время явления, характеризующие художественный прогресс, нельзя рассматривать как находящиеся в состоянии нейтрального соседства, простой смежности. Между ними существует глубокая внутренняя связь. Она возникает не только на основе преемственности, но и вследствие определенного взаимодействия образных обобщений, эстетических ценностей, создаваемых художниками. Если эти обобщения и ценности самобытны, оригинальны, то они всегда дополняют друг друга, открывая то, что еще не известно человечеству, то, в чем нуждается общество. Вне раскрытия сложных соотношений между ростом духовных потребностей человека и обогащением искусства, между «производством» духовных, эстетических ценностей и их потреблением трудно определить существенные черты художественного прогресса.

Обращение к понятиям «ценность», «эстетическая ценность» некоторые исследователи склонны характеризовать как известный отход от объективного анализа, как дань субъективизму. Однако оспаривать значение эстетических ценностей — затея совершенно безнадежная. Игнорируя их, невозможно что-либо понять в литературе и искусстве. Вне эстетической оценки немислимы ни критическое рассмотрение современного искусства, ни исследование развития искусства прошлых эпох. Даже отбор из безбрежного океана фактов тех или иных художественных явлений, признаваемых более интересными и значительными, предполагает использование такого ориентира как эстетическая ценность, которую нельзя обособить от характера, качества художественных обобщений.

Но ведь понятие «эстетическая ценность» с течением времени меняется. Следовательно, подвергаются изменению критерий и содержание художественного прогресса, могут сказать скептики. Да, это так. Понимание сущности искусства, того, что в нем важно и интересно, обновляется вместе с развитием общества и самого искусства. Новые явления художественной культуры формируют и иные, чем ранее, представления о ней и об эстетических ценностях. Но в таком

случае, художественный прогресс становится чем-то зыбким, недостаточно определенным — продолжают скептики. И они будут неправы. Помимо всего иного, здесь происходит смешение реального процесса и его осмысления.

Познавая мир, общественные явления, люди, как известно, не достигают и не могут достичь абсолютной истины. Знание наше неизменно становится разносторонней и глубже, но оно никогда не станет полным, абсолютным, и в силу неисчерпаемости мира и вследствие того, что он непрерывно изменяется. Однако оттого, что нам доступна относительная истина, ценность знания не уменьшается. Нас не приводит в отчаяние быстрая смена научных теорий. Она не делает завоевания науки зыбкими и аморфными, напротив, укрепляет нашу уверенность в том, что человечество постигает все новые и новые тайны мироздания.

С учетом специфики искусства приведенные здесь общеизвестные положения относятся и к познанию поступательного развития художественной культуры. Процесс этот — объективное явление. То обстоятельство, что многие произведения литературы и искусства на протяжении веков, несмотря на все различия в их восприятии и оценке, сохраняют свое значение для человечества, подчеркивает объективное содержание и смысл образных обобщений, эстетических ценностей прошлого и настоящего. Постигание поступательного развития искусства вместе с тем происходит вовсе не просто. Тут сказывается как относительность наших знаний, так и воздействие разного рода антинаучных теорий, различных заблуждений.

В отличие от познания законов природы, научное изучение закономерностей развития искусства, как и многих общественных явлений, находится в тесном соприкосновении с определенными социальными воззрениями, вкусами и пристрастиями. Преодоление узких, ограниченных увлечений и пристрастий, борьба с консервативными, реакционными взглядами — этот путь к истине в сфере искусствознания нередко оказывается извилистым. Но было бы неверно в близости к идеологии, духовным потребностям людей видеть прежде всего и преимущественно трудности научного познания искусства. Тут есть и свои существенные положи-

тельные стороны. Искусством в наше время, особенно в социалистических странах, серьезно интересуются широкие слои населения. Эстетические запросы этой большой аудитории, ее восприятие произведений искусства прошлого и настоящего дают возможность яснее увидеть преемственность в развитии художественной культуры, объективные свойства эстетических ценностей, изменчивость и в то же время определенную устойчивость отношения к ним.

Здесь необходимо сделать и более общий вывод. Если эстетические ценности не являются чем-то субъективным, если поступательное развитие искусства органически связано с масштабностью художественных обобщений, эстетической значимостью творческих созданий, то их длительная жизнь как раз и представляет собой наиболее глубокое выражение художественного прогресса. «Заразительность» искусства прошлых эпох, таким образом, оказывается не свидетельством его невозможности, а проявлением характернейших его свойств. Художественный прогресс, следовательно, выражается не в забвении всего, что создано в прошлом, не в отрицании лучшего и значительного, возникшего в предшествующие эпохи, а в его сохранении и постоянном обогащении искусства новыми духовными и эстетическими ценностями.

Нередко высказываются соображения, смысл которых сводится к тому, что многообразие исторического развития искусства требует широкого комплексного критерия художественного прогресса. Н. Парсаданов, например, заявляет, что критерий прогресса «не может быть сведен к какому-либо одному признаку. Развитие искусства богато и сложно, его отношения к реальной жизни многосторонни. Поэтому правильнее говорить о комплексном критерии, в основу которого должен быть положен вопрос об отношении искусства к действительности, о роли его в общественной жизни, об его народности»¹. И это только главные компоненты прогресса в искусстве, отмечаемые исследователем, кроме того выдвигается и целый ряд других.

¹ Н. Парсаданов. О поступательном характере развития искусства, с. 61.

К идее комплексного критерия поступательного развития искусства склоняется и Н. Гончаренко. Он пишет: «Комплексный критерий необходим прежде всего потому, что любой частный аспект рассмотрения развития искусства недостаточен, не охватывает разнообразия и сложности как прогресса искусства, так и самого искусства»¹.

Однако, какими бы благими намерениями ни руководствовались сторонники комплексного критерия художественного прогресса, критерий этот неизбежно предстает как совокупность нормативных требований к искусству, в том числе и прошлых эпох. Момент долженствования здесь оказывается основным. Можно увеличивать или уменьшать число весьма желательных, умозрительно определяемых признаков поступательного движения искусства, но от этого существенно не изменится нормативность требований, выдвигаемых извне, «сверх» реальных закономерностей развития самой художественной культуры. Для того, чтобы не оказаться в плену субъективных, произвольных построений, нужно выяснить не то, каким должен быть художественный прогресс, а в чем и как он проявляется.

И если верно выявлены его основные начала, тенденции, формы его исторического выражения, то необходимость в комплексном критерии как способе охарактеризовать «идеальную» модель поступательного художественного развития просто-напросто отпадает. Действительное в данном случае неизмеримо важнее желаемого. Но отказ от комплексного критерия художественного прогресса вовсе не означает ухода от раскрытия его самых различных сторон, так же как и противоречий, которые ему присущи. Однако и здесь из сферы долженствования, в которой исследователи зачастую остаются надолго, нужно перейти в область изучения реального развития.

В качестве одного из критериев художественного прогресса, выдвигаемых либо по отдельности, либо в «комплексе» с другими, нередко называется воплощение идей гуманизма. Рассматриваемые вне образного

¹ П. Гончаренко. О прогрессе искусства. Киев, 1968, с. 218—219.

строга произведений искусства как нечто от него обособленное, идеи гуманизма при всей их огромной роли не могут быть признаны определяющим началом поступательного художественного развития. Не могут быть признаны по той причине, что они не определяют художественного качества явлений искусства, не охватывают различные его стороны. В некоторых видах и жанрах искусства они не получают своего прямого выражения. Таковы, например, в живописи — пейзаж, натюрморт, таковы в значительной мере орнаментальное и прикладные искусства.

Но если не представляется возможным говорить об определяющем значении конкретных идей гуманизма в художественном прогрессе, то не подлежит сомнению его общая гуманистическая сущность. Лучшие творения мирового искусства не только создавались для людей, для удовлетворения их духовных, эстетических потребностей, они создавались ради совершенствования человека и общества, ради торжества человеческого в людях, торжества над низменным и подлым. Творения эти воплощают в себе красоту, познанную людьми, созданную ими. Объективный смысл крупнейших художественных завоеваний — защита человека, его прав, защита социальной справедливости, полного расцвета творческих сил человеческой личности.

Это, разумеется, не означает, что на всем протяжении поступательного развития искусства действовали одни и те же цели и идеи. Они, естественно, менялись. Но оставалась гуманистическая устремленность лучших художников, которая определяла движение искусства по пути прогресса. Тогда же, когда — по тем или иным причинам — искусство уходило от больших человеческих, социальных проблем, его подстерегали кризис, деградация. В наши дни буржуазными теоретиками настойчиво проповедуется дегуманизация искусства, исключение из него человека, всего того, что характеризует его социальную деятельность, его чувства, стремления. И как бы ни пытались оправдать и возвеличить это явление апологеты буржуазного искусства, оно является неоспоримым свидетельством его упадка.

Подъем современного демократического и социалистического искусства имеет своим источником его глубокую заинтересованность в судьбах людей, в судьбах человечества, заинтересованность, которая побуждает передовых художников всесторонне исследовать современную действительность, современного человека, выявлять определяющие тенденции и начала исторического развития. Образные обобщения, эстетические ценности, создаваемые ими, отличаются подлинной общезначимостью, демократичностью. Они не только привлекают к себе внимание широкой аудитории, но и обладают большой силой идейного, эмоционального воздействия. Поступательное развитие современного искусства определяют не сторонники его дегуманизации, не крикливые адепты абстрактного формотворчества, а художники, тесно связанные с народной жизнью, стремящиеся активно содействовать переустройству общества, росту нового человека.

ГЛАВА ВОСЬМАЯ
ТУРГЕНЕВ И СВЯЗИ ЭПОХ

1

Литературная деятельность Тургенева протекала под глубоким воздействием освободительного движения, развивавшегося в России в середине и во второй половине XIX века. Одновременно с тем само творчество писателя было одним из существенных факторов этого движения. Произведения Тургенева сыграли крупную роль в формировании общественного самосознания, в преодолении заблуждений, предрассудков, ложных взглядов на действительность, в борьбе против социального зла.

Видные участники освободительного движения, в том числе революционные народники, неоднократно подчеркивали влияние творческих созданий Тургенева на молодое поколение, их большое значение в созревании и распространении настроений протеста, революционных настроений. Этому не помешали и умеренно-либеральные политические взгляды писателя.

Известный общественный деятель, народник П. Лавров заявлял, что Тургенев «принадлежал к великой плеяде литературных борцов сороковых годов против царства пошлости, к плеяде подготовителей более определенных программ борьбы последующей четверти века за лучшую будущность России». По мнению П. Лаврова, Тургенев «умел лучше, чем большинство его сверстников, сочувствовать, а частью и содействовать новым силам, выступавшим на почву этой борьбы, хотя не был в состоянии... отказаться от старых предрассудков либерализма... Бессознательный подготовитель и участник в развитии революционного движения,

он тем не менее подготовлял его и участвовал в нем»¹.

В прокламации, выпущенной народолюбцами в связи со смертью писателя, говорилось: «Тургенев был честным провозвестником идеалов целого ряда молодых поколений, певцом их беспримерного, чисто русского идеализма, изобразителем их внутренних мук и душевной борьбы, то страшных сомнений, то беззаветной готовности на жертву». Прокламация отмечала, что Тургенев — аристократ по воспитанию, «постепеновец» по убеждениям — «своим чутким и любящим сердцем сочувствовал и даже служил русской революции»².

Известно, что творчество крупного художника слова часто не идентично его политическим воззрениям; произведения его не только выражают определенные идеи, но и заключают в себе результаты познания жизни, представляя собой художественное обобщение реальной действительности.

Мир поэтических образов Тургенева, их объективный смысл, как уже отмечалось, неизмеримо шире, многограннее тех политических убеждений, которые он разделял. «Точно и сильно воспроизвести истину, реальность жизни, — заявлял писатель, — есть высочайшее счастье для литератора, даже если эта истина не совпадает с его собственными симпатиями»³.

Непреклонная преданность правде, характерная для Тургенева, равно как и для других выдающихся русских писателей — Гоголя, Некрасова, Толстого, была рождена острым ощущением общественных бедствий, бедствий народных, ясным пониманием высокого призвания литературы.

Тургенев был художником социального и психологического динамизма. Не ставя в центре своего внимания общественные катаклизмы, исторические потрясения, он постоянно стремился охарактеризовать развитие человека и общества как естественный, исторический процесс. В этом развитии человеческая личность нередко оказывается в противоречии с обще-

¹ «Тургенев в воспоминаниях революционеров-семидесятников». М. — Л., «Academia», 1930, с. 77.

² Там же, с. 7, 4.

³ И. С. Тургенев. Собр. соч. в 12-ти томах, т. 10, с. 349.

ством, но вместе с тем она не перестает быть его составной частью, выступая реальной силой, оказывающей значительное влияние на его внутреннее движение, его эволюцию.

Неоднократно отмечался глубокий интерес Тургенева к социально-политическим явлениям его эпохи, замечательное умение писателя улавливать изменения, которые в ней происходили, умение схватывать и запечатлевать в художественных образах перемены, обозначившиеся в психологии людей, в общественном сознании.

В этой особенности таланта Тургенева некоторые историки литературы увидели основания для того, чтобы отметить коренные различия между его произведениями и творчеством, например, Толстого и Достоевского, различия, касающиеся существа художественных обобщений. В то время как автор «Рудина», «Отцов и детей» был якобы полностью погружен в актуальное, злободневное своего времени, Толстой и Достоевский освещали вечные проблемы человеческого бытия. Несмотря на известную соблазнительность, такого рода сопоставления представляются, однако, поверхностными и неверными.

Толстой и Достоевский, разумеется, ни в какой мере не чуждались живых вопросов современности. Вспомним «Севастопольские рассказы», «Анну Каренину», «Воскресение», «Записки из Мертвого дома», «Преступление и наказание», «Братьев Карамазовых». С другой стороны, Тургенев писал не о злободневном, понятом узко, а об общественно значимом; его художественные обобщения отнюдь не ограничивались воссозданием своеобразных черт определенной эпохи. Различия между Тургеневым и Толстым, Тургеневым и Достоевским совсем иного характера, чем интерес к временному и вечному.

Художественному мышлению Тургенева был органически присущ историзм, соединявшийся с идеалами развивающегося прогрессивного общества, свободного проявления творческих сил человека. И именно потому, что писатель чутко воспринимал движение времени, общественные перемены, он видел неповторимую конкретность жизни, духовного облика современников и те общие начала, которые проявляются в обществен-

ной действительности, в психологии людей. Идеал свободного развития творческих сил личности находил свое выражение в широком анализе различных сторон социального существования человека, которое вместе с тем всегда рассматривалось в перспективе его исторической изменчивости.

Главенствующими критериями в оценке стремлений личности для Тургенева были — отношение к общественным интересам, преданность справедливости, душевная чистота, участие в искоренении зла. С этих позиций писатель изображал и смелые порывы героев, не удовлетворенных окружающим, и разочарования «лишних людей», безверие разного рода скептиков.

Как в обрисовке общественной динамики, социального бытия людей, так и в раскрытии их внутреннего мира Тургенев шел своим, особым путем. Его интересовал прежде всего *строй души* человеческой личности, соотношение характера с воздействиями окружающего мира. В формировании строя души — по убеждению писателя — огромная роль принадлежит воспитанию, юношеским впечатлениям. Но именно психический склад человека обуславливает своеобразие его жизненной манеры, его поведения.

Зрелым художником, подлинным мастером Тургенев стал на рубеже 40—50-х годов. Творческое развитие Тургенева шло в известной мере параллельно с художественной эволюцией Достоевского и Толстого. Однако он остался в стороне от того аналитического подхода к психологии человеческой личности, который проявился уже в прозе Лермонтова, от углубленного психологизма, так ярко выраженного в произведениях его выдающихся современников. Тургенев в большей мере, чем Толстой и Достоевский, унаследовал традиции Пушкина в изображении психологии человека и плодотворно развивал их.

Еще Писарев, оценивая роман «Отцы и дети», отмечал: «У Тургенева мы видим только результаты, к которым пришел Базаров, мы видим внешнюю сторону явления, то есть слышим, что говорит Базаров, и узнаем, как он поступает в жизни, как обращается с разными людьми. Психологического анализа, сводного перечня мыслей Базарова мы не находим; мы можем только догадываться, что он думал и как формулиро-

вал перед самым собою свои убеждения»¹. Мысль эта во многом справедлива. Вместе с тем необходимо подчеркнуть, что отмеченное свойство психологизма Тургенева, так же как и другие черты его художественного метода, тесно связаны с творческим видением жизни, с теми большими проблемами, которые решал писатель, со структурой изображенных им характеров.

Для Толстого, например, которого особенно интересовали истоки нравственного роста человека, возможности его возрождения, освобождения от сумасшествия эгоизма, микроскопический анализ внутреннего мира людей был важнейшим средством освещения процессов либо духовного совершенствования личности, либо ухода ее от подлинной человечности.

Тургенев же, уделявший особое внимание изображению социальных устремлений человека, обрисовке героев с их горячим желанием служить общественному благу, с их увлеченностью идеей, раньше всего стремился раскрыть психологическую доминанту изображенных им характеров. Детальный анализ течения психических процессов для этой цели ему не был необходим. *Циклически-обобщающий* психологизм и позволял Тургеневу ярко освещать склад души его героев.

Обрисовка существенных сторон внутреннего мира человека, результатов психического процесса давала возможность Тургеневу очень убедительно передать, с одной стороны, напряженность жизненных исканий героев и духовную целостность личности — с другой. И тогда, когда писатель обращался к рефлектирующим действующим лицам, он также избегал погружения во внутренний поток сознания, он показывал рефлексию, скепсис как *определенное психическое состояние*, как вид человеческого отношения к действительности.

2

Тургенев был лучшим представителем пушкинского направления в русской литературе, художником, который существенно обогатил пушкинские традиции.

¹ Д. И. Писарев. Соч. в 4-х томах, т. 2, с. 30—31.

Тургенева и Пушкина объединяло пристальное внимание к движению социальной жизни, ее внутренним законам, к связи времен и их смене; их сближал интерес к судьбам человека в этой смене времен; их привлекала человеческая личность в целостности ее поведения, ее психологии.

Но в то время как Пушкина глубоко занимали кризисные, переломные этапы общественного развития (смута, Петровская эпоха, восстание Пугачева), Тургенев тяготел к изображению явлений, скорее в их обычном течении, чем в периоды резких напряжений, что не мешало ему, однако, обращаться к острым конфликтам социальной жизни.

Мериме писал: «Тургенев исключает из своих произведений великие преступления, вы не встретите у него трагических сцен. В его романах мало событий. Их фабула проста, в них нет ничего, что выделялось бы из повседневной жизни»¹. Но интерес к явлениям повседневной жизни, разумеется, не вступал в противоречие с воплощением сильных и глубоких столкновений, ярко очерченных характеров.

Пушкин выразительно рисовал то, как человек вовлекается в поток исторических событий, во многом независимо от его воли (такова жизненная история, например, Гринева). Судьба героев у него нередко обусловлена той развязкой, к которой приводит борьба исторических сил (Борис Годунов, Пугачев). Тема судьбы, ее превратностей занимала Пушкина и тогда, когда он выходил за рамки исторических событий, изображая обывательскую жизнь. В этой связи нельзя не вспомнить повестей «Метель», «Выстрел» с их своеобразными поворотами в развитии действия.

По-иному раскрывается связь человека и времени, человека и общества у Тургенева. Показывая зависимость человека от обстоятельств, он одновременно подчеркивает момент сознательного выбора, перед которым находится мыслящая личность, желающая найти свое место в жизни, свое истинное назначение. Гражданские устремления, ощущение своей ответственности за то, что совершается вокруг, свойственное луч-

¹ Проспер Мериме. Собр. соч. в 6-ти томах, т. 5. М., «Привда», 1963, с. 270.

шим героям Тургенева, предстают в его произведениях не как одна из черт характера, а как его важнейшая особенность, возникающая в связи с развитием жизни.

И в изображении психологии человека Тургенев — при всей его близости к творческим принципам Пушкина — во многом от него отличается. Если в «Пиковой даме», «Капитанской дочке» внутренний мир героя раскрывают прежде всего действия, то Тургенев достигает большой психологической насыщенности образов, рисуя самые различные стороны поведения человека, его отношение к природе, к тем или иным явлениям жизни, к людям и т. д. В письме к К. Н. Леонтьеву Тургенев отмечал: «Поэт должен быть психологом, но тайным: он должен знать и чувствовать корни явлений, но представляет только самые явления — в их расцвете или увядании»¹. В произведениях Тургенева ясно ощутимы глубокие психологические корни всего того, что связано со словом и действиями героев, равно как и с их инертностью, косностью.

Восприятие и обогащение пушкинских традиций у Тургенева сочеталось с действенным освоением художественного опыта Гоголя. Тургенев высоко ценил автора «Мертвых душ», его роль в развитии русской литературы, росте общественного самосознания. «Для нас он был больше чем просто писатель, — заявлял Тургенев после смерти Гоголя, — он раскрыл нам нас самих»². Позже, в письме к Дружинину, он отмечал: «Гоголевское влияние и в жизни, и в литературе нам еще крайне нужно»³.

Воздействие художественного опыта Гоголя в творчестве Тургенева сказалось в яркой обрисовке социального быта, той общественной среды, в которой живут и действуют его основные герои; оно проявилось в критическом пафосе его произведений, в сатирических началах, которые в них выражены. Своих ищущих и страдающих героев Тургенев обычно изображал на широком социальном фоне в соприкосновении с различными общественно-психологическими началами. Образы людей, которые раскрывают застой, духовную

¹ И. С. Тургенев. Полн. собр. соч. и писем. Письма, т. IV. М. — Л., Изд-во АН СССР, 1962, с. 135.

² И. С. Тургенев. Собр. соч. в 12-ти томах, т. 12, с. 104.

³ Там же, с. 191.

инертность, отличаются обычно ясной характерностью и нередко очерчены сатирически. Вспомним, например, описание кружка генералов в «Дыме», либерала Сипягина и консерватора Калломейцева в «Нови», рассказ о семействе Кирсановых в «Отцах и детях» и т.д. Социальная характерность такого рода действующих лиц, не всегда сливающаяся с широкой обрисовкой их внутреннего мира, сочетается с тонким психологизмом в изображении героев, в судьбе, исканиях которых выявляются важнейшие жизненные коллизии.

Плодотворное влияние художественных принципов Гоголя на литературную деятельность Тургенева не изменило, однако, ведущих линий его творческого развития, его принадлежности к пушкинскому направлению, равно как восприятие традиций обоих этих выдающихся художников слова не только не помешало, но содействовало формированию его яркой индивидуальности великого русского писателя.

Тургенев сыграл важную роль в становлении и обогащении русского реализма. И это меньше всего следует понимать в том смысле, что творческие завоевания Тургенева сразу и непосредственно — без борьбы и столкновений — были восприняты его современниками или преемниками. Известно, что с некоторыми, наиболее крупными современными писателями у него сложились как раз довольно трудные литературные отношения.

Однако художественный опыт Тургенева был настолько значительным явлением, что даже тогда, когда к нему проявлялся известный критицизм, он оказывал тем не менее большое влияние на развитие русской литературы, которое укреплялось и усиливалось благодаря тому, что творчество писателя находило себе и горячих поклонников.

Особенно сложными и противоречивыми были у Тургенева отношения с Толстым и Достоевским. И тут, конечно, сказались не столько различия их личных характеров, сколько своеобразие их творческих индивидуальностей.

Тургенев горячо приветствовал приход Толстого в литературу. Уже по первым произведениям начинающего писателя он предсказал ему большую будущность. А затем их дороги разошлись. Высоко ценя Толстого как художника, Тургенев, однако, многое в нем

не принимал, и не принимал прежде всего ту детализированность повествования, раскрытие подробностей чувств, переживаний, микроскопический анализ внутреннего мира человека, которым Толстой придавал столь важное значение.

В феврале 1868 года по поводу «Войны и мира» Тургенев писал Анненкову: «Толстой поражает читателя носком сапога Александра, смехом Сперанского, заставляя думать, что он *все* об этом знает, коли даже до этих мелочей дошел, а он и знает только эти мелочи... И насчет так называемой «психологии» Толстого можно многое сказать: настоящего развития ни в одном характере... а есть старая замашка передавать колебания, вибрации одного и того же чувства, положения... Уж как приелись эти quasi тонкие рефлексии и размышления и наблюдения за собственными чувствами! Другой психологии Толстой словно не знает или с намерением ее игнорирует»¹.

Характерно, что Тургенев не принимал и драматического психологизма Достоевского. Относительно романа «Подросток» он писал Салтыкову-Щедрину: «Получив последнюю (ноябрьскую) книжку «Отечественных записок» — я заглянул было в этот хаос; боже мой, что за кислятина и больничная вонь, и никому не нужное бормотанье, и психологическое ковыряние!!»²

В свою очередь Толстой и Достоевский не раз критически высказывались о тех или иных произведениях Тургенева, так же как и о его творческой манере в целом. Но из этой литературной полемики, разумеется, не следует, что Толстой и Достоевский были на «генеральном» пути развития литературы, а Тургенев будто бы находился в стороне от него.

Известно, что художественные открытия одних писателей ни в какой мере не принижают значения творческих завоеваний их предшественников или современников. Обогащение искусства новыми эстетическими ценностями, новыми средствами художественного освоения мира происходит не в каком-либо одном, а

¹ И. С. Тургенев. Собр. соч. в 12-ти томах, т. 12, с. 385—386.

² Там же, с. 482.

в разных направлениях. И воздействие творческого опыта крупного художника на последующее развитие литературы обычно оказывается неоднозначным.

Да и оценки современников нередко с течением времени меняются. Так, Толстой в поздний период своей литературной деятельности по-иному относился к Тургеневу, чем в 60—70-е годы. В письме к А. Пыпину (1884) он указывал на то, что «воздействие Тургенева на нашу литературу было самое хорошее и плодотворное. Он жил, искал и в произведениях своих высказывал то, что он нашел. Он не употреблял свой талант (умение хорошо изображать) на то, чтобы скрывать свою душу, как это делали и делают, а на то, чтобы всю ее выворотить наружу. Ему нечего было бояться»¹. Толстой подчеркивал, что Тургеневым воплощена «не формулированная, двигавшая им в жизни и писаниях вера в добро — любовь и самоотвержение, выраженная им всеми его типами самоотверженных и ярче, и прелестнее всего в «Дон-Кихоте»...»².

Значительное воздействие традиций Тургенева ясно выявляется в творчестве таких корифеев поэтического слова, как Чехов, Короленко, Бунин. Чехов по-разному отзывался об отдельных произведениях Тургенева. Но вот как он оценивал, например, роман «Отцы и дети». «Боже мой! Что за роскошь «Отцы и дети», — писал он А. Суворину. — Просто хоть караул кричи. Болезнь Базарова сделана так сильно, что я ослабел и было такое чувство, как будто я заразился от него. А конец Базарова? А старички? А Кукшина? Это черт знает, как сделано. Просто гениально»³. Чехова сближали с Тургеневым его оценка роли культуры, позитивного знания в движении общества, его взгляды на развитие творческих сил личности в ее соотношении с социальными обстоятельствами.

В становлении чеховской повествовательной манеры, характерными свойствами которой являются внутренняя сосредоточенность, кристальная «прозрачность», лаконизм, большое значение, несомненно, имели традиции Пушкина и Тургенева. Плодотворное вли-

¹ Л. Н. Толстой. Полн. собр. соч., т. 63, с. 150.

² Там же.

³ А. П. Чехов. Полн. собр. соч. и писем, т. 16, с. 31—32.

яние оказало не только родственное в творчестве этих двух писателей, но и то особенное, что нашло свое развитие в художественном опыте Тургенева,— сочетание концентрированности повествования с его психологической насыщенностью, воплощение глубокой жизненной правды средствами подчеркнуто объективного рассказа, тяготение к внутренней гармонии в построении художественного произведения, роль повествовательных деталей и др. Особенности эти сказались не только во многих рассказах и повестях Тургенева, но и в его романах. «Рудин», «Дворянское гнездо», «Накануне» принадлежат к числу наиболее концентрированных, сжатых романов в русской литературе, отразивших творческие искания писателя как в обобщении новых явлений жизни, так и в создании новых художественных форм. Экономность чеховского повествования находится в преемственной связи со стилевыми особенностями прозы Тургенева.

Неоднозначность творческих воздействий ясно выступает, если после Чехова обратиться к Короленко, к его восприятию художественного опыта Тургенева. Преемственные связи и между этими двумя художниками слова представляются в достаточной мере несомненными, но они носят иной характер. В то время как на литературную деятельность Чехова тургеневские традиции оказывали влияние в живом единстве с традициями Пушкина, в творчестве Короленко традиции эти проявились в сочетании с восприятием художественного опыта Гоголя. Близость Короленко к Тургеневу отчетливее всего раскрывается в том слиянии трезвой правды жизни с романтикой человеческих стремлений, которое характеризует ряд произведений обоих писателей. Родственные Тургеневу черты выявляются в таких, например, произведениях Короленко, как «Лес шумит», «Река играет», «Огоньки», «Парадокс» и др. Прямые переключки с романом «Накануне», стихотворением в прозе «Порог» отчетливо видны в короленковской «Чудной».

Близкое соприкосновение Бунина с художественным опытом Тургенева на первый взгляд относится к освещению жизни деревни, к разработке темы «дворянских гнезд», отношений между мужиком и баринном. И хотя здесь можно отметить не только темати-

ческие, но и важные творческие связи, наиболее глубоко тургеневские традиции в творчестве Бунина, думается, сказались при изображении стихийности человеческих чувств, страстей, оставляющих след на всю жизнь, при освещении темы — человек и природа. И потому, может быть, полнее всего «тургеневское» ощущается в «Жизни Арсеньева», во всяком случае шире, чем в более ранних произведениях Бунина. Тут ясно прослеживаются связи с такими произведениями Тургенева, как «Вешние воды» и «Дым».

Почти совсем не затронута в нашем литературоведении тема «Тургенев и советская литература». Ее разработка представляет большой и актуальный интерес. Среди писателей, испытавших плодотворное воздействие традиций Тургенева, можно назвать К. Паустовского, М. Пришвина, И. Соколова-Микитова, Ю. Казакова. Но этим не исчерпывается круг писателей, действительно воспринявших художественный опыт автора «Отцов и детей», особенно если иметь в виду не только русскую советскую литературу, но и литературы других народов нашей страны. Вульгаризаторские оценки Тургенева отрицательно повлияли на раскрытие преемственных связей между его творчеством и творчеством советских писателей. Роль тургеневских традиций в развитии советской литературы, равно как и традиций других великих русских писателей, — важная проблема, еще ждущая своего обстоятельного освещения.

Тургенев был первым выдающимся русским художником слова, получившим широкое признание за пределами нашей страны. Его произведения впервые широко открыли иностранному читателю жизнь России, русскую литературу как литературу мирового значения. В мировой славе Тургенева проявилось прежде всего то, что присуще его творческой индивидуальности, его оригинальным художественным обобщениям. И вместе с тем здесь сказалось многое из того, что роднило этого художника с другими крупными русскими писателями.

Характеризуя значение творчества Тургенева, Георг Брандес писал: «Вне пределов России он стал известен лишь после появления его больших повестей и

романов, образцовых творений, как «Накануне», «Рудин», «Вешние воды», «Дым», «Отцы и дети», «Новь». Во всей европейской литературе трудно встретить более тонкую психологию, более законченную обрисовку характеров, и вдобавок — явление, почти неслыханное в истории современной поэзии, — образы мужчин и женщин доведены у него до одинаковой степени совершенства... Лишь величайшие поэты в мире создавали нечто столь жизненное и законченное. И вместе с тем поклонение прекрасному, ясно сквозящее в этих произведениях, нисколько не мешает автору быть верным природе»¹.

Мировое признание Тургенева было обусловлено оригинальностью характеров, изображенных им, открытием новых пластов жизни, высоким совершенством его художественных творений. Имея в виду «Записки охотника», Жорж Санд заявляла, обращаясь к их автору: «Это новый мир, в который вы позволили нам проникнуть; ни один исторический памятник не может раскрыть нам Россию лучше, чем эти образы, столь хорошо вами изученные, и этот быт, так хорошо увиденный Вами... Вам присуща жалость и глубокое уважение ко всякому человеческому существу, какими бы лохмотьями оно ни прикрывалось и под каким бы ярмом оно ни влачило свое существование. Вы — реалист, умеющий все видеть, поэт — чтобы все украсить, а великое сердце, чтобы всех пожалеть и все понять».

Слияние высокого мастерства и глубокого восприятия действительности, верность жизни и одухотворенность творчества определили то, что такие выдающиеся французские писатели, как Флобер и Мопассан, называли Тургенева своим учителем. «Как я вам признателен за ваш подарок! — писал Флобер Тургеневу в марте 1863 года. — Только что прочел две ваших книги и не могу отказать себе в желании выразить вам свой восторг. Давно уже вы являетесь для меня мэтром. Но чем больше я вас изучаю, тем более изумляет меня ваш талант. Меня восхищает страстность и в то же время сдержанность вашей манеры письма, симпа-

¹ «Иностранная критика о Тургеневе». Издание второе, СПб., с. 34.

тия, с какой вы относитесь к маленьким людям и которая насыщает мысль пейзаж... Каким вы обладаете искусством! Какое сочетание умиления, иронии, наблюдательности и красок! И как все согласовано! Как вы умеете вызывать все эти впечатления! Какая уверенная рука!»¹

Тургенев оказал влияние не только на французскую, но и на многие другие европейские литературы. Воздействие его творчества на литературный процесс значительно шире и глубже, чем это иногда представляется. Новые зарубежные работы, касающиеся роли Тургенева в литературе XIX — начала XX века², отмечают существенное значение его художественного опыта для творческой деятельности таких, например, писателей: Д. Голсуорси, Г. Джеймса, Д. Конрада, Джорджа Мура, Арнольда Беннета, Г. Гиссинга и других. В одной из своих теоретических статей Д. Голсуорси писал о Тургеневе: «Не было более великого поэта, который писал в прозе, или кого-либо, кто более близко представил нам реальные очертания людей и вещей»³.

Очень интересны высказывания о Тургеневе его горячего поклонника, американского писателя Генри Джеймса (1843—1916). Он охарактеризовал Тургенева как «романиста романистов». «Его художественное влияние, — отмечал Г. Джеймс, — исключительно ценно и установлено нерушимо»⁴. Суждение это, естественно, не означает, что романы Тургенева подобны некоторым другим творческим созданиям, которые вызывают преимущественно профессиональный интерес у поэтов, романистов. Здесь отнюдь не «снимается» ценность романов Тургенева для читательской аудитории (это убедительно показало их восприятие в различных

¹ Густав Флобер. Собр. соч. в 5-ти томах, т. V. М., «Правда», 1956, с. 233.

² См., напр.: R. A. Gettman. *Turgenev in England and America*. Illinois, 1941; L. Annebrink. *The Beginnings of Naturalism in American Fiction*. Upsala — Cambridge, 1950; G. Phelps. *The Russian Novel in English Fiction*. London, 1956; R. Freeborn. *The Novelist's Novelist. Turgenev. A Study*. Oxford, 1960.

³ John Galsworthy. *The Inn of Tranquility*. Leipzig, 1912, p. 264.

⁴ Henry James. *The House of Fiction. Essays on Novel*. London, 1957, p. 170.

странах), но подчеркивается обширность, глубина художественного опыта Тургенева, который может быть плодотворно использован художниками различного творческого облика.

3

Тургенев был выдающимся деятелем, сыном своего времени. Отмечая исторические заслуги писателя, часто пишут и говорят об антикрепостническом пафосе его произведений, об обличении им консервативной дворянской среды, чиновной бюрократии, об отражении идейных течений середины и второй половины XIX века и т. д. Но Тургенев не только сын своей эпохи, он наш замечательный современник. Произведения его в наши дни пользуются большой популярностью. Они оказывают ощутимое воздействие на духовную жизнь современного общества, особенно молодежи, на развитие нашей культуры.

Трудно предполагать, что интерес широких кругов читателей к Тургеневу сейчас вызван преимущественно историко-познавательными свойствами его произведений, возможностью, например, познакомиться с бытом и нравами дореформенной и пореформенной России, ее социальным профилем. Вряд ли можно настаивать на том, что внимание современных читателей привлекает к себе прежде всего, скажем, критика крепостничества, проникнутое сатирическими нотами изображение знати или что-либо аналогичное этому. Бесспорно, что читателя нашего времени увлекает глубокое человеческое содержание произведений Тургенева, конфликты и характеры, яркое раскрытие которых помогает глубже понять думы, искания людей современной эпохи.

Конечно, историческое и человеческое не отделены друг от друга. Человеческое в широком смысле слова в реалистической литературе проявляется через воссоздание конкретных исторических явлений. С другой стороны, и отражение исторической реальности вне яркой обрисовки человеческих характеров — тощая абстракция. Однако сочетание этих двух начал, как оно выражено в значительных художественных произведениях, по-разному воспринимается в последующие

эпохи. Творческие обобщения заново переосмыслиются читательской аудиторией иных исторических периодов. Каждое новое поколение читателей открывает в классических художественных созданиях то, что им так или иначе близко, то, что отвечает их духовным, эстетическим потребностям.

Одним из источников близости советскому читателю тургеневских поэтических образов, можно полагать, является общий взгляд писателя на человека, его предназначение, его место в жизни. Влияние освободительного движения на творчество Тургенева сказалось не только в освещении им социальных конфликтов, не только в сочувствии к простым людям и отрицании общественного консерватизма, но и в самом понимании человеческой природы, отношений между людьми. То, что обычно называют концепцией человека, может быть, особенно рельефно раскрывается в известной статье Тургенева «Гамлет и Дон-Кихот» (1860).

Тургенев не любил Гамлета, так же как и различных проявлений гамлетизма. Что же наиболее характерно для Гамлета с точки зрения Тургенева? «Анализ прежде всего и эгоизм, а потому безверье. Он весь живет для самого себя, он эгоист; но верить в себя даже эгоист не может; верить можно только в то, что вне нас и над нами. Но это я, в которое он не верит, дорого Гамлету. Это исходная точка, к которой он возвращается беспрестанно, потому что не находит ничего в целом мире, к чему бы мог прилепиться душою; он — скептик — и вечно возится и носится с самим собою; он постоянно занят не своей обязанностью, а своим положением»¹. Писатель сближает эгоизм и скептицизм, обособленность от мира и безверие, отрицательно оценивает равнодушие к человеческим обязанностям.

Тургенев утверждал, что Гамлеты «бесполезны массе; они ей ничего не дают, они ее никуда вести не могут, потому что сами никуда не идут»². Само сопоставление героя и массы, признание связей с ней важным критерием оценки личности представляется весьма примечательным.

¹ И. С. Тургенев. Собр. соч. в 12-ти томах, т. 11, с. 172.

² Там же, с. 175.

В отличие от Гамлета, в Дон-Кихоте Тургенев видел положительные начала. «Что выражает собой Дон-Кихот? — писал он.— Веру прежде всего; веру в нечто вечное, незыблемое, в истину, одним словом, в истину, находящуюся *вне* отдельного человека, не легко ему дающуюся, требующую служения и жертв,— но доступную постоянству служения и силе жертвы. Дон-Кихот проникнут весь преданностью к идеалу, для которого он готов подвергаться лишениям, жертвовать жизнью...»¹ Если Гамлета, по мнению Тургенева, отличает прежде всего себялюбие, эгоизм, то Дон-Кихот исполнен самопожертвования. «Жить для себя, заботиться о себе Дон-Кихот почел бы постыдным. Он весь живет (если так можно выразиться) вне себя, для других, для своих братьев, для истребления зла, для противодействия враждебным человечеству силам...»² И еще одну черту Тургенев отмечает в герое Сервантеса. «Дон-Кихот — энтузиаст, служитель идеи и потому обвеян ее сиянием»³.

По убеждению Тургенева, Гамлет и Дон-Кихот олицетворяют собой коренные противоборствующие начала в человеческой природе, обществе. «Эти две силы косности и движения, консерватизма и прогресса — суть основные силы всего существующего»⁴. В данной связи нет необходимости говорить о том, в какой мере Тургенев был прав или неправ в своем понимании больших художественных обобщений. Для нас важны само его восприятие и оценка двух типов человеческого поведения, которые он рассматривал не в локально-историческом, а в широком социально-психологическом плане.

Идеи Тургенева относительно коренных начал человеческой природы — аналитико-скептического и активно-самоотверженного — имели не только теоретико-философский смысл, они получили рельефное выражение в его произведениях. Но отразились они, разумеется, не в виде схемы, которую писатель прилагал к человеческим характерам, классифицируя их по заранее установленным рубрикам. Сама тургеневская кон-

¹ И. С. Тургенев. Собр. соч. в 12-ти томах, т. 11, с. 170.

² Там же, с. 171.

³ Там же.

⁴ Там же, с. 180.

цепция человеческой личности сложилась под воздействием процессов социальной жизни; она отразила ее определенные тенденции. Но в реальной действительности те или иные типы человеческого поведения существуют не только в законченных формах, но и в многих иных своих модификациях, переплетениях, взаимодействиях, внутренних противоречиях. Отмечая черты основных, противостоящих одна другой социально-психологических сил, как они представлялись писателю, Тургенев рисовал живое многообразие человеческих характеров, так или иначе отразивших ведущие, с его точки зрения, жизненные противоречия.

Было бы неверным рассматривать взгляды Тургенева на Гамлета и Дон-Кихота как апофеоз практицизма, деловитости, как отрицание «максималистских» устремлений. Ю. Манн в статье «Базаров и другие» развивает ту мысль, что главное в тургеневской концепции — пафос дела. Он пишет: «В общем-то, можно сказать, что Гамлет и Дон-Кихот, в интерпретации Тургенева, близки к традиционному разграничению трезвого человека и человека экстремы. Но это разграничение проведено с небывалым еще упором на «дело». Весь тургеневский анализ буквально дышит пафосом дела»¹.

Однако можно ли свести тургеневскую характеристику Дон-Кихота просто к защите реального дела, возвеличению тех результатов, к которым оно ведет? Думается, что никак нельзя. Тургенев высоко оценивал Дон-Кихота вовсе не потому, что он занят реальными делами, он очень далек от них; писателя увлекала самоотверженность героя, его преданность идеалу, готовность все претерпеть ради защиты истины и справедливости. Тургенев недаром подчеркивает: «...Главное дело в искренности и силе самого убеждения... а результат — в руке судьбы»². Писатель отнюдь не имел в виду представить Дон-Кихота в качестве своеобразной модели энергичного, преуспевающего общественного деятеля.

И в художественных произведениях Тургенева многие «деловые» герои изображены совсем не в пате-

¹ «Новый мир», 1968, № 10, с. 242.

² И. С. Тургенев. Собр. соч. в 12-ти томах, т. 11, с. 174.

тических тонах. Лежнев и Пигасов — разные характеры, но оба они люди «практические». Однако это само по себе вовсе не придает им духовной значительности. Такие, например, тургеневские герои, как Ратмиров, Сипягин, — «практики» государственного масштаба, но их облик, их «дело» писатель рисует с глубокой иронией, сарказмом. И даже образ Соломина — при известной заданности его реформаторских успехов — не несет в себе большого внутреннего содержания. И это происходит потому, что, помимо «дела», намеренно ограниченного, его глубоко не затрагивают иные думы и волнения.

Отмечая решительность, с какой Тургенев провел разграничение двух характеров, Ю. Манн вместе с тем полагает, что Гамлет и Дон-Кихот дополняют один другого, хотя определенное преимущество все же принадлежит Дон-Кихоту. «Несмотря на то, что оба типа обрисованы как равно необходимые и дополняющие друг друга, Дон-Кихот по своему реальному значению превосходил Гамлета. Именно в Дон-Кихоте Тургенев признавал то начало движения и воли, в которых так нуждались передовые русские люди, прошедшие через философские искания, рефлексию, мучительные колебания и неверие в свои силы»¹. Но откуда, собственно, следует то, что Гамлет и Дон-Кихот обрисованы у Тургенева фигурами, дополняющими друг друга? Статья «Гамлет и Дон-Кихот» не дает для этого решительно никаких оснований. Они охарактеризованы здесь как типы человеческого поведения, всецело противостоящие один другому.

Сближение Гамлета и Дон-Кихота осуществлено самим Ю. Манном за счет «прибавления» Гамлету рассудительности и «изъятия» у тургеневского Дон-Кихота экстремизма и максимализма. В результате и получился «пафос дела», правда, не очень ясно — какого. Однако такие превращения нельзя производить даже тогда, когда они кажутся очень «подходящими» для параллелей с некоторыми современными идейными веяниями, в частности с «антимаксимализмом».

Дело и инертность, воля и безволие — эти свойства тургеневских героев неоднократно анализировались

¹ «Новый мир», 1968, № 10, с. 243.

критиками и литературоведами. Значительно реже отмечались этические начала, раскрывающиеся в творчестве Тургенева, понимание действующими лицами его произведений своего человеческого призвания, их отношения к людям, к миру.

Преимущественное внимание к воплощению темы воли и безволия, жизненной деловитости породило представления о Тургеневе как певце «лишних людей». Эта традиционная формула не только носит односторонний характер, она во многом просто неверна и, главное, мешает понять ведущие начала творчества Тургенева. Да, писатель рисовал «лишних людей», их неустроенность, неприспособленность к реальной действительности. Художественные обобщения этих специфических форм существования человека, его психологии обладают большой жизненной, эстетической ценностью. Но, во-первых, нельзя не заметить, что образы эти неоднородны и никак не исчерпываются раскрытием непригодности к практическому действию. Затем у «лишних» и некоторых «практических» людей Тургенев нередко видел то сходство, которое ставило их в негативное положение по отношению к обществу и прогрессу. И наконец — что очень существенно — в галерее тургеньевских героев широко представлены очень яркие характеры совсем иного склада.

В пору, когда Россия освобождалась от феодально-крепостнических уз, вступала на новый путь своего исторического развития, Тургенев полагал, что скептицизм, безверие, гамлетизм в его различных видах представляют собой большое и реальное препятствие к обновлению жизни русского общества. В более ранний период времени, в частности в 30-е годы прошлого века, горький скепсис, беспощадно аналитический подход к жизни были своеобразной формой неприятия передовыми людьми действительности николаевской России. Но язвительный скепсис соединялся тогда со взволнованными раздумьями о судьбах родины, о судьбах молодого поколения. Совсем не таковы многие герои Тургенева, отмеченные чертами разочарованности, меланхолии, гамлетизма. Они обособлены от мира, погружены в себя, заняты собой, своими гиперграфированно-мелочными заботами и волнениями.

Эти качества присущи ряду «лишних людей», но не в малой степени они свойственны и некоторым «практическим» героям, таким, например, как тот же Пигасов. Скептицизм, унылая рефлексия, безволие выразительно отражены в облике действующих лиц рассказа «Гамлет Щигровского уезда», в «Дневнике лишнего человека», «Переписке» и др. Но уже иначе обрисован, например, Рудин.

Писатель подчеркивает, что Рудин обитает преимущественно в сфере красивой, увлекательной фразеологии; у него нет твердой опоры в жизни, реальной почвы под ногами. Однако в характере этом есть черты, которые Тургенев очень ценил и неизменно рисовал как положительное свойство человека.

Товарищ и одновременно противник Рудина — Лежнев так отзываясь о нем: «Я хочу говорить о том, что в нем есть хорошего, редкого. В нем есть энтузиазм, а это, поверьте мне... самое драгоценное качество в наше время. Мы все стали невыносимо рассудительны, равнодушны и вялы; мы заснули, мы застыли, и спасибо тому, кто хоть на миг нас расшевелит и согреет». «Рудин» был написан в 1855 году, раньше статьи «Гамлет и Дон-Кихот». Тем более интересна перекличка между особенностью, которая отмечена Тургеневым в характере Рудина, и чертами Дон-Кихота, его энтузиастическим служением идее.

Сложное и противоречивое сочетание человеческих качеств Тургенев выявляет и в ряде других характеров, например, в образе Нежданова. Если Рудин — мечтатель и энтузиаст, живущий среди трезвых практиков и скептиков, то Нежданов — рефлектирующий герой в окружении энтузиастов. Это, равно как и другие факты, относящиеся к творчеству Тургенева, показывает неоправданность «бинарного» принципа разделения его действующих лиц, механического приложения к его произведениям идей о двух типах человеческого поведения.

В обрисовке Рудина выявляется и еще одна важная особенность, отделяющая его от «обычных» «лишних людей», характеризующая, однако, не только его одного. Свои ошибки и неудачи Рудин не склонен относить за счет обстоятельств, обстановки, среды. Он критически оценивает себя, пройденный им жизнен-

ный путь, исходя из чувства собственной ответственности за происшедшее и происходящее с ним. И в этом — при всех слабостях и изъянах героя — его внутренняя сила.

В то время как Рудин показан в своей увлеченности общими идеями, Лаврецкий и Литвинов изображены в их «частном» бытии. Нередко их также относят к числу «лишних людей» по той причине, что они подчиняются власти стихийного, не проявляют воли для того, чтобы противодействовать обстоятельствам. Но главное в облике этих героев не сознание «затерянности», беспочвенности, бессилия, а душевная цельность, широта, верность своему чувству. В образе Лаврецкого предстают та духовная щедрость и самоотвержение, которые, хотя и соединяются с чертами смирения, покорности судьбе, рисуют вместе с тем натуру своеобразную и привлекательную.

Среди тургеневских героев особое место занимают образы людей, которых характеризует самоотверженное служение благу людей, истине, преданность передовым идеям. Таковы Инсаров, Елена Стахова, Базаров, Марианна Синецкая, Маркелов из «Нови», героиня стихотворения в прозе «Порог» и др. Это люди большой энергии и активности, активности, вызванной к жизни широкими целями, желанием выйти за пределы узкого, личного мирка. Все это характеры, написанные с большой художественной силой. Они и позволяют назвать Тургенева поэтом дерзаний молодого поколения, его надежд, исканий, стремлений.

Если Рудина отличает понимание того, что за свою неудачно сложившуюся жизнь ответствен он сам, то героям активно-самоотверженного склада присуще сознание своей ответственности за многое, происходящее в обществе. Оно сказывается прежде всего в большой требовательности героя к себе, но главное — в ощущении своей связи с миром, заинтересованности в судьбах людей, в достижении истины. Герой не только не равнодушен к окружающей жизни, но видит свой внутренний долг в том, чтобы содействовать ее лучшему устройению.

Состояние мира служит источником решений личности, активным стимулом ее действий. С этим тесно сопрягается и проблема осознанного выбора своего

пути в жизни, проблема, которая реально стоит перед тургеневскими героями активно-самоотверженного склада. И они выбирают трудный и вместе с тем единственно возможный для них путь. Один из героев «Накануне» так отзывается об Инсарове и Елене, об их намерениях: «Да, молодое, славное, смелое дело. Жизнь, смерть, борьба, падение, торжество, любовь, свобода, родина... Это не то, что сидеть по горло в болоте да стараться показывать вид, что тебе все равно, когда тебе действительно; в сущности, все равно».

С еще большей глубиной гражданственные начала выступают, например, в облике Марианны. «Вы вольны смеяться надо мной,— говорит Марианна Нежданову,— но если я несчастна, то не своим несчастьем. Мне кажется иногда, что я страдаю за всех притесненных, бедных, жалких на Руси, нет, не страдаю — а негодную за них, возмущаюсь... что я за них готова... голову сложить».

Роман «Новь» в нашей критической литературе нередко освещается под знаком сомнения и отрицания. Но вот как отзывался о «Нови», например, один из видных деятелей революционного движения, народолюбец, а затем социал-демократ и большевик — С. И. Мицкевич. Чтение этого романа помогло ему в полной мере понять то, что «революционеры — это и есть лучшие люди, которые хотят просветить крестьян и рабочих и поднять их на революцию против угнетателей».

Тургеневские герои нередко оказываются лишь на пороге свершений или терпят поражение, но было бы, думается, неверным по этой причине прибегать к ограничительным суждениям, ибо перед нами ярко очерченные характеры с их сильными внутренними побуждениями, чувствами. Глубоко правдивое изображение таких характеров нередко значительнее и увлекательнее иных описаний вторжения героя в сферу обыденной практики. И тот общий взгляд писателя на человека, его призвание, который отразился в этих характерах, не только уменьшает или даже устраняет временные преграды между нами и лучшими тургеневскими героями, но и возбуждает живой интерес современного читателя к картинам жизни, рисуемым Тургеневым,

к конфликтам, которые раскрываются в его произведениях.

В истории мировой литературы известны явления, суть которых состоит в том, что художественные произведения, освещающие глубокие и сложные проблемы человеческой жизни, оказываются — в силу ряда причин — особо любимыми книгами детей, юношества, не теряя в то же время своего значения для взрослой читательской аудитории. Таковы сказки Андерсена, «Дон-Кихот» Сервантеса, «Похождения Гулливера» Свифта. В известной мере такой же процесс, как нам кажется, происходит сейчас и с произведениями Тургенева. Они все больше становятся любимыми книгами юношества. Этому существенно способствует то обстоятельство, что Тургенев ярко и вдохновенно писал о молодом поколении, о его стремлениях к жизненному самоопределению. Любовь, привязанность юношества к Тургеневу, естественно, не означает отдаления от него взрослых читателей. Но их восприятие произведений писателя, разумеется, в немалой мере иное, чем у юношества; внимание, интерес тех и других привлекают разные стороны творческих созданий художника. Многозначность воздействия художественных произведений существует не только в диахронном, но и в синхронном плане.

Процесс, о котором идет речь, не кажется удивительным и в том случае, если согласиться с мыслью Г. Джеймса о Тургеневе как романисте романистов. Само по себе художественное совершенство, сила мастерства писателя, обогащающие других мастеров поэтического слова, никак не являются препятствием к тому, что его литературные произведения стали центром особых интересов юношества.

Выдающиеся творения Тургенева сближают разные эпохи. И тут у них такая же счастливая судьба, как и у лучших созданий других великих художников слова.

ГЛАВА ДЕВЯТАЯ

ДОСТОЕВСКИЙ И ЕГО ЛИТЕРАТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ

1

Время — строгий и мудрый судия. Оно предаёт забвению имена одних общественных деятелей, решительно пересматривает сложившиеся оценки других, сохраняет благодарную память о тех, чьи идеи и труды активно содействовали социальному прогрессу, кто обогатил человеческую культуру новыми научными, творческими завоеваниями. Время отделяет подлинные ценности от преходящего и малозначительного, истинное от иллюзий и заблуждений.

В литературе и искусстве нередко явления, когда произведения того или иного художника, вначале пользовавшиеся шумной популярностью, затем быстро тускнеют и перестают вызывать серьёзный интерес читателей или зрителей. Но часто наблюдаются процессы совсем иного рода. Воздействие многих художественных созданий с течением времени не только не уменьшается, но в огромной степени возрастает. Это происходит с произведениями выдающихся мастеров литературы и искусства.

И при жизни Достоевского его искусство вызывало взволнованный, горячий отклик читательской аудитории, высоко оценивалось в России и за рубежом. Но слава, которой пользуется писатель в наши дни в различных частях света, неизмеримо бóльшая, чем она была в годы, когда он создавал свои замечательные романы и повести. С тех пор его художественное творчество приобрело мировое признание.

Расширение сферы и углубление воздействия, которое оказывает наследие великого мастера на последующие поколения, вовсе не означает, что все составные его части одинаково выдерживают испытание временем. В этом наследии нередко не все равноценно. Отдельные образующие его начала вследствие существенных перемен в социальной жизни перестают выполнять свою действительную функцию, становятся достоянием истории. Изменяется общественно-эстетическое «звучание» других его компонентов. Очевидно, например, что безвозвратно ушли в прошлое идеи Достоевского о ведущей роли в жизни общества, которую, по его мнению, призваны были выполнять самодержавие и православная церковь, религия вообще, идеи, нашедшие свое выражение — впрочем, весьма противоречивое — в публицистике и отчасти в художественном творчестве писателя последних двух десятилетий его жизни. Это относится и к некоторым другим его взглядам.

Противоречия литературной деятельности Достоевского, однако, не сводятся лишь к коллизии между созданными им необычайно емкими художественными обобщениями и теми его воззрениями, которые уже потеряли для нас свое реальное значение. Предметом острых споров продолжает оставаться сложное отношение писателя к революции и социализму так же, как и некоторые стороны его изображения человека. Но какими бы значительными ни были противоречия, раскрывающиеся в творческом развитии Достоевского, в его восприятии тех или иных социальных явлений, совершенно несомненны не только его поразительное видение глубинных процессов жизни, смелое проникновение в них, не только несравненное художественное мастерство писателя, но и сила его поэтических идей, столь выразительно выступающих во всем строе его литературных произведений.

Иллюзии и предубеждения, которые были свойственны Достоевскому и касаются прежде всего путей и средств преодоления социального зла, не могут заслонить ни вдохновенной мощи его острой критической мысли, ни удивительной масштабности его художественного анализа и синтеза. Мнение, заключающееся в том, что мировоззрение писателя во всех на-

ибо более существенных его проявлениях было консервативным, не соответствует действительности. Оно опровергается тем горячим протестом против общественной несправедливости, который воплощен в художественных созданиях писателя, протестом, возникшим не стихийно, а находившимся в тесном единстве с его глубоким осознанием социальных бедствий, с его душевными волнениями, муками. Политический консерватизм, предубеждения, касающиеся освободительной борьбы, не подчинили себе яркую, пытлившую мысль художника, хотя они нередко и вставали препятствием на пути его больших творческих исканий.

В зарубежной критике часто высказывается та точка зрения, что самое ценное в художественном наследии Достоевского никак не соприкасается с эпохой, в которую он жил и творил. Писателя интересовали — утверждают многие зарубежные истолкователи его произведений — не социальные вопросы, не темы, рожденные определенной исторической действительностью, а якобы вечные проблемы человеческого бытия. Такое противопоставление, исходящее из положения о внесоциальности творчества крупнейших художников слова, не имеет под собой серьезных оснований.

Достоевский был органически связан с жизнью своей эпохи. Об этом убедительно свидетельствуют факты его биографии, пафос его литературной деятельности, деятельности как издателя и журналиста. Произведения Достоевского обильно насыщены общественным содержанием. Их идеи и образы возникали на реальной исторической основе, они составляют неотъемлемую часть духовной жизни русского общества.

Но социальность выдающегося писателя отнюдь не тождественна замыканию его в рамках локальных черт и особенностей определенного времени. Чем шире творческий горизонт художника, тем глубже раскрывает он тенденции конкретной исторической действительности, тем теснее его связи с будущим. Творчество Достоевского вобрало в себя многие сложные конфликты, явления, характеризующие развитие русского общества XIX века. В нем нашли свое отражение и характерные свойства ее феодального, крепостнического

уклада и то столкновение разнообразных социальных устремлений, которое происходило в России в пору бурного роста буржуазных отношений.

Процессы, выявляющиеся в русской действительности, Достоевский рассматривал не изолированно от тех событий, которые совершались в других частях мира, и прежде всего в Западной Европе, а в их живых связях и взаимодействиях. Писатель постоянно отмечал специфические особенности развития здесь и там, но в гораздо большей степени он открывал общие черты жизни, относящиеся не столько к внешним формам существования человека, к изменяющемуся быту, сколько к социальным коллизиям, важнейшим свойствам человеческих отношений, психологии людей.

Опираясь на реальный материал действительности, Достоевский выдвигал и освещал проблемы, имеющие всемирное значение, проблемы борьбы добра и зла в социальной жизни, во внутренней природе людей, темы жизненного призвания человеческой личности, страдания и протеста, эгоизма и самопожертвования, преступления и наказания, вопросы общественных, духовных связей между людьми и их разъединения, справедливого устройства социального мира и многое другое.

Современную ему жизнь, протекавшую под знаком растущего могущества буржуазии, те резкие сдвиги, которые обозначились в общественном бытии, Достоевский воплотил в образах, которым свойственны острая напряженность и глубокий драматизм. Драматические и трагедийные стороны действительности, как уже было отмечено ранее, привлекали наибольшее внимание писателя. Их он отразил с особой полнотой и художественной убедительностью, отразил, передавая сложную диалектику социальных, жизненных, человеческих связей.

Обобщая реальные явления и процессы, Достоевский не только не чуждался необычного и исключительного, но часто использовал то и другое для того, чтобы рельефнее выявить сущность этих процессов и явлений. Писатель стремился не к простому правдоподобию, а к большой правде изображаемых им человеческих характеров. И потому он смело рисовал прису-

щие им черты укрупненно, в максимальном их выражении. Воплощение живой конкретности социальной действительности, человеческих отношений в произведениях Достоевского неотделимо от раскрытия их тенденций, того общего значения, которое они имеют.

2

Свою творческую деятельность Достоевский начал созданием романа «Бедные люди» (1845). В нем он обратился к теме, которая до того в русской литературе уже привлекала к себе внимание Пушкина и Гоголя («Станционный смотритель», «Шинель»), к теме «маленького человека». В отличие от своих предшественников, Достоевский не только шире обрисовал условия бедственного существования людей, принадлежащих к социальным низам, но и значительно полнее раскрыл их внутренний мир.

Судьба не щадит Макара Девушкина и Вареньку Доброселову. Непрерывной чередой сваливаются на них ее удары, трудные испытания. Писатель изображает жизнь, полную лишений, постоянных тревог, жизнь, когда из-за неотступно преследующей нужды человек оказывается на краю гибели.

Но Макара Девушкина и Вареньку волнуют не только тяжелые материальные лишения. Острую боль, страдание у них вызывает отношение к обездоленным людям в иерархическом обществе. Им постоянно приходится встречаться с холодным равнодушием, с отсутствием какого-либо уважения к себе, их рассматривают как никому не нужную ветошь. Это превращение «маленького человека» в ничто, в ветошку, глубоко ранит героев Достоевского, и ранит сильно, потому что им присуще чувство человеческого достоинства, которое они сохраняют, находясь в положении социальной подавленности.

Писатель показывает, что, несмотря на бедственное и униженное существование, в душе «маленьких людей» интенсивно живут добрые побуждения и чувства. Герои Достоевского пытаются осмыслить то, что происходит с ними и вокруг них. Размышления о преустановленности жизненного порядка, о покорности

судьбе соединяются с нотами протеста, с ощущением несправедливости, совершающейся в обществе. Но не столько в самом протесте «маленького человека», сколько в раскрытии драматизма его жизни, в глубоком сочувствии его страданиям проявляется социально-историческое, художественное значение первого и по-настоящему крупного произведения Достоевского, которое сразу же после его опубликования вызвало большой общественный отклик.

Жизнь обездоленных людей стала одной из очень важных тем в творчестве Достоевского. Она нашла свое отражение и в других его сочинениях сороковых годов — в «петербургской поэме» «Двойник», в повести «Неточка Незванова». Но особенно выразительное свое раскрытие тема эта получила в произведениях, созданных писателем в шестидесятых — семидесятых годах.

За участие в деятельности кружка петрашевцев Достоевский в 1849 году был арестован и приговорен к смертной казни, которая была заменена ссылкой на каторгу. Он отбывал ее в Омском остроге в течение четырех лет. Здесь писатель столкнулся с глубоко поразившими его обстоятельствами жизни, отношениями людей, человеческими характерами. Свои впечатления от увиденного, наблюдения и раздумья — то, что было пережито, Достоевский позже, в 1861—1862 годах, выразил в «Записках из Мертвого дома».

Самим строением рассказа в «Записках» писатель подчеркивал его жизненную достоверность, документальность, которая, однако, ни в какой мере не исключала, а, наоборот, предполагала глубокое художественное обобщение реального жизненного материала. Отмечая силу эмоционального воздействия «Записок», Герцен характеризовал их как «страшную книгу», сравнивал ее с «Адом» Данте и фресками «Страшный суд» Микеланджело.

В изображении Достоевского среда отверженных — каторжников и тех, кто выполняет функции надзора над ними, — это особый мир, в котором как бы концентрируются социальные пороки. В книге нарисована потрясающая картина утраты людьми человеческих качеств, картина холодной жестокости и рассчитанного зверства. Утрата человеческих качеств присуща и хо-

заявам «мертвого дома», и его обитателям. Описывая жизненные истории многих из тех, кто оказался на каторге, их кровавые деяния и одновременно смертельные истязания узников, рассказчик горестно замечает: «Трудно представить, до чего можно исказить природу человеческую!»

Повествование в «Записках из Мертвого дома» окрашено в трагические тона. И вместе с тем в царстве мрака и отчаяния писатель открыл не только проблески живых человеческих чувств, но и внутренне цельных, интересных людей из народа, на которых не распространилось тлетворное влияние зла. В душе этих заключенных, «в самой придавленной среде», по словам рассказчика, обнаруживалось «такое богатство, чувство, сердце, такое яркое понимание и собственного и чужого страдания, что у вас как бы глаза открываются, и в первую минуту даже не верится тому, что вы сами увидели и услышали».

С большой социальной остротой и эмоциональной напряженностью изображена жизнь униженных и обездоленных в романе «Преступление и наказание» (1866). Первое воплощение писателем темы «маленького человека» и «Преступление и наказание» разделяют двадцать лет. За это время в общественной действительности произошли серьезные изменения. Доминирующее значение теперь приобретали те черты социального, духовного бытия, которые складывались под влиянием капиталистических отношений. Наиболее рельефно новые «веяния» выявились в жизни крупного столичного города — Петербурга; вместе с усилением обозначившихся ранее противоречий в ее глубинах рождались новые трагические коллизии.

Среди обездоленных героев «Преступления и наказания» не только бедняки, испытывающие постоянную горечь своего беспросветного состояния, но и те из униженных людей, кто с особой остротой ощущает беспощадную жестокость власти денег, купли-продажи. В их числе Соня Мармеладова, вынужденная идти на улицу торговать собою для того, чтобы добывать хлеб насущный.

В условиях всеобщего культа меркантильности и расчета, равнодушия ко всему, что не несет с собой «приобретений», обездоленные люди лишены надежд

на будущее, на то, что положение их может существенно измениться. Чувство безысходности, которое возникает у них, обусловлено самой жизнью, всем ее ходом. Старший Мармеладов, размышляя о сострадании и помощи, говорит Раскольникову: «Ведь надобно же, чтобы всякому человеку хоть куда-нибудь можно было пойти. Ибо бывает такое время, когда непременно надо хоть куда-нибудь да пойти!» Но оказывается, что сострадания и помощи ждать со стороны безнадежно. «Понимаете ли вы, понимаете ли вы, милостивый государь,— восклицает Мармеладов,— что значит, когда уже некуда больше идти?»

И если принцип выгоды властвует в кругу благоденствующих, то в среде униженных часто встречается настоящее самоотвержение. Соня Мармеладова становится проституткой не для того лишь, чтобы прокормить себя, но прежде всего с целью спасти семью отца от голодной смерти. Желая помочь брату и матери, не имеющим средств к существованию, Дуня Раскольникова готова пожертвовать собой, намереваясь выйти замуж за не любимого ею, но богатого человека. Каким бы специфическим ни было это самоотречение, для Достоевского оно несомненное проявление благородства и щедрости души. Мармеладова и Раскольникова изображены женщинами большой внутренней чистоты, отзывчивости и доброты.

Не раз в критической литературе защищалась та мысль, что в «Преступлении и наказании» выражен апофеоз страдания, воплощением которого является Соня Мармеладова. Смирение в соединении с безответным страданием действительно являются отличительными ее чертами. Но отсюда вовсе не следует, что именно этот образ и обуславливает общую идейную направленность произведения в целом. Не говоря уже о бунте Родиона Раскольникова, иное отношение к жизни воплощено в образах Катерины Ивановны и Дуни Раскольниковой. Как ни тяжело складываются их судьбы, они не хотят покорно принимать то, что достается на их долю. Смирение и бунт, страдание и решимость отстаивать себя, решимость, граничащая иногда с отчаянием,— все это реальные явления современной писателю действительности, особенности человеческих характеров, столкновение и связи которых

очень глубоко отражены в «Преступлении и наказании».

Обращаясь к исследованию проблем общественного зла, Достоевский всегда так или иначе освещает тему обиженных и беззащитных. В «Братьях Карамазовых» боль унижения передана посредством описания глубоких потрясений, которые вызывает в душе ребенка поругание человеческого достоинства. Общественная дисгармония раскрывается здесь через рассказ о страданиях детей. Оскорбления, которые претерпел бывший штабс-капитан, бедняк Снегирев, рождают в сердце его маленького сына «великий гнев» и ненависть к тем, кто может унижать других. Дети «презренных, но благородных нищих,— говорит старший Снегирев— правду на земле еще в девять лет от роду узнают. Богатым где: те всю жизнь такой глубины не исследуют...». Но правда эта слишком тяжела, чтобы можно было ее вынести. Безрадостная истина вошла в сознание Ильи Снегирева и «пришибла его навеки».

«Братья Карамазовы» содержат в себе потрясающий рассказ о жестоких надругательствах над самими детьми, об их безмерных страданиях, их гибели. Никакими умозаключениями, никакими доводами, в том числе и ссылками на неустрашимые законы человеческого существования, оправдать это невозможно. Несчастья, страдания детей постоянно напоминают о драматической неустроенности социального бытия; это — горькое обвинение собственническому миру.

3

Характерную черту мировосприятия Достоевского составляет его ясно выраженная антибуржуазность. Писатель решительно не принимал основные начала, формы человеческого поведения, сложившиеся под непосредственным воздействием буржуазии, ее практики, распространившиеся на различные сферы жизни. В «Дневнике писателя» Достоевский заявлял: «Всяк за себя и только за себя и всякое общение между людьми единственно для себя» — вот нравственный принцип большинства теперешних людей, и даже не дурных людей, а напротив, трудящихся; не убивающих,

не ворующих». Разъясняя происхождение и смысл этого принципа, писатель отмечал, что это «основная идея буржуазии, заместившей собою в конце прошлого столетия прежний мировой строй, ставшая главной идеей всего нынешнего столетия во всем европейском мире»¹.

Буржуазные в своей сущности формы мышления и поведения, по мысли Достоевского, свойственны не только самим буржуа; они стали достоянием многих людей из других общественных слоев. Их также захватил индивидуализм, который представляет собой доминирующую особенность духовного, нравственного облика буржуа. Внимание Достоевского и привлекала прежде всего эта экспансия индивидуалистического отношения к миру, проявления его в различной социальной обстановке и особенно во внебуржуазной среде, там, где оно выступает не однозначно и прямолинейно, а в своей внутренней противоречивости, в своей многоликости.

Очень выразительно философия эгоцентризма раскрывается в «Записках из подполья» (1864). Их герой находится в состоянии глубокой внутренней отчужденности от людей. В мире ему ничего не дорого, кроме собственного «я», интересов его личного существования. Человек из подполья отнюдь не склонен приписывать себе какие-либо особые достоинства. Более того, он постоянно признается в своих низменных качествах, заявляя с вызовом: «Ну, а я вот знаю, что я мерзавец, подлец, себялюбец, лентяй». И это вовсе не бравада. Отвратительные черты себялюбца выступают на всем протяжении повествования. Это злой и мстительный субъект, постоянно готовый совершить какую-либо пакость. Герой и рассказчик «Записок» преднамеренно обнажает все дурное и низменное в своей натуре.

Но каким бы непривлекательным он ни рисовал себя, отношение его к собственной личности как единственной ценности жизни ни в малейшей степени не изменяется. Она постоянно рассматривается им в качестве основной субстанции и меры существующего. Свои

¹ Ф. М. Достоевский. Дневник писателя за 1877, 1880 и 1881 годы. М. — Л., Госиздат, 1929, с. 87.

желания, даже прихоти и капризы человек из подполья ставит превыше всего. Его общий взгляд на людей, на окружающий мир выражен в широко известных словах: «Свету ли провалиться, или вот мне чаю не пить? Я скажу, что свету провалиться, а чтоб мне чай всегда пить». Убеденный мизантроп, человек из подполья отвергает идеи о возможности социального переустройства, обновления жизни. Мечты о совершенном обществе, по его мнению, несбыточны. Построенные на соображениях, продиктованных разумом, они, как ему представляется, противоречат самой природе людей. Свои свойства себялюбца, эгоцентрика герой повести проецирует на все человечество.

В зарубежной критике «Записки из подполья» очень часто рассматриваются как яркое отражение извечных начал бытия и психологии человека, неизменных черт его натуры. Особенно любят ссылаться на это произведение Достоевского экзистенциалисты, видящие в нем воплощение близких им мыслей о роковой разобщенности людей, об утверждении своего «я» отчужденной личностью. Однако для Достоевского человек из подполья вовсе не являлся олицетворением людей вообще, раскрытием их постоянных качеств. И это писатель ясно подчеркивал в своих замечаниях к повести, указывая на то, что такие лица, как сочинитель записок, «не только могут, но даже должны существовать в нашем обществе, взяв в соображение те обстоятельства, при которых вообще складывалось наше общество. Я хотел вывести перед лицо публики, повиднее обыкновенного, один из характеров протекшего недавнего времени».

За год до опубликования «Записок из подполья» в очерках «Зимние заметки о летних впечатлениях» Достоевский писал о наблюдениях, вынесенных им из путешествия за границу, о том, что ему бросилось в глаза «начало особняка, усиленного самосохранения, самопромышления, самоопределения в своем собственном Я...»¹.

Изображение человека из подполья живо перекликается с этими суждениями писателя. Конкретные

¹ Ф. М. Достоевский. Полн. собр. художественных произведений, т. IV, с. 85.

исторические явления послужили основой для воплощения образа, имеющего широкое обобщающее значение.

Достоевский нарисовал целую галерею характеров крайне индивидуалистического склада. Среди них стяжатели, хищники, мизантропы, эгоцентрики, лицемеры и себялюбцы-циники. Настоящим хищником, который постоянно занят самоустроением, «самопромышлением», нарисован князь Валковский в «Униженных и оскорбленных». Жажда приобретения и умножения богатства неотступно владеет им. Он стремится накоплять для того, чтобы весело, широко пожить. Для достижения своих целей Валковский совершенно не стесняется в средствах.

В отличие от «откровенного» подпольного человека Валковский чаще всего скрывает свои истинные намерения и мысли. И только в случаях, когда по каким-либо причинам ему представляется это целесообразным, он снимает с себя привычную маску лицемерия. В беседе с литератором Иваном Петровичем он заявляет: «Все для меня и весь мир для меня... Люби самого себя — вот одно правило, которое я признаю». Валковский освободил себя от многих «пут» и обязанностей в отношениях с людьми. «Угрызений совести у меня никогда не было ни о чем. Я на все согласен, было бы мне хорошо...»

При обрисовке замкнутой в себя личности, нарушение ею гуманистических принципов в произведениях Достоевского в той или иной форме, но постоянно находит свое выражение нравственное начало. И если этическая несостоятельность философии подпольного человека выявляется через обнажение тех крайних мизантропических выводов, к которым он приходит, то хищничество, «устроительный» индивидуализм Валковского развенчиваются посредством сопоставления их с совершенно иными принципами поведения других действующих лиц романа «Униженные и оскорбленные». Нравственный критерий ясно выступает и в изображении такого, например, крайнего эгоиста и отщепенца, как Свидригайлов в «Преступлении и наказании».

Сам Свидригайлов не признает никаких моральных устоев. Подобно другим себялюбцам, он несокрушимо убежден в том, что по-настоящему значимы

лишь его «я», его желания и воля. Отвергая всякие сторонние императивы и веления, он не хочет как-либо ограничивать себя, полагая, что ему в жизни все позволено. Барин и сибарит — Свидригайлов охвачен чувственными вожделениями, жаждой наслаждений. В погоне за ними, в желании проявить свою власть над людьми он легко совершает подлости, не останавливается перед преступлениями. Свидригайлов — развратник, негодяй и циник.

Внутренне опустошенный, не верящий ни во что, он оказывается в духовном тупике. И тут вспыхивают искры его заинтересованности в жизни других людей, в судьбе Сони Мармеладовой, детей Катерины Ивановны. Заинтересованность эта не меняет и не может изменить характера Свидригайлова, но она по-своему оттеняет аморальность его «обычных» действий. Однако в значительно большей мере его развенчание осуществляется при изображении конфликтов, столкновений Свидригайлова с другими действующими лицами романа, их жизненными критериями. Особенно отчетливо оно проявляется в сопоставлении его низменных свойств с высокими нравственными качествами Дуни Раскольниковой и Сони Мармеладовой.

Достоевский очень глубоко охарактеризовал своеволие, антигуманистические стремления отчужденной личности и одновременно показал тот бурный, индивидуалистический по своему характеру протест, источником которого является острое ощущение социальной несправедливости. Важнейшие черты духовного облика Родиона Раскольникова — в отличие от убежденных эгоцентриков — обусловлены не замыканием его в рамках собственного «я», не равнодушием к страданиям людей; они раскрываются в его взволнованном восприятии человеческих бедствий.

Раскольников сам принадлежит к обездоленным и униженным. Но его скорбь, душевные мучения вызваны отнюдь не только очень трудными условиями, в которых он живет, не только тяжелыми испытаниями, выпавшими на долю его родных, но и тем драматическим положением «маленьких людей», с которым ему постоянно приходится сталкиваться. Совершенно неустроенный, нищий студент, Раскольников чутко отзывается на горе других. Он принимает живей-

шее участие в переживаемых ими тревогах и потрясениях.

И вместе с тем Раскольников захватывают индивидуалистические, «наполеоновские» идеи. Согласно теории, которую он развивает, все люди делятся на два разряда — обыкновенных и необыкновенных. Первые «живут в послушании и любят быть послушными»; они служат лишь материалом для истории. Необыкновенные же люди призваны сказать новое слово в своей среде, и потому они не считают себя связанными с общественными установлениями, постоянно преступают закон. Раскольников неотразимо увлекает желание войти в число тех людей, которые смело бросают вызов обществу, и ему кажется, что у него для этого есть внутренние силы. Его идеал — Наполеон, властитель мира, человек, легко нарушавший «обычные», обязательные для других узаконения.

Совершая убийство старухи ростовщицы, Раскольников стремился прежде всего утвердить себя как особого рода личность: «...Не столько деньги нужны были, как другое... Мне надо было узнать тогда, и поскорее узнать, вошь ли я, как все, или человек? Смогу ли я переступить или не смогу?.. Тварь ли я дрожащая, или *право* имею...» Социальное унижение рождает в нем боль за людей, но оно же формирует и ложные представления о сверхчеловеке, свободном от каких-либо социальных, человеческих норм.

Нравственные терзания Раскольникова, изображение того, что социальное зло остается неизменным и после его «вызова» обществу, открывают несостоятельность как поклонения сверхчеловеку, так и анархического бунта против социальной несправедливости. Однако само по себе крушение этого бунта вовсе не устраняло того, чем он был вызван. Описание душевных мук Раскольникова в романе перемежается с потрясающими картинами, раскрывающими трагедию «обыкновенных» людей. И потому так сильно звучат слова Раскольникова, обращенные к следователю Порфирию Петровичу, который убеждает его смиренно принять грядущую кару: «Да вы-то кто такой... вы-то что за пророк? С высоты какого это спокойствия величавого вы мне премудрствующие пророчества изрекаете?»

Значительное место в произведениях Достоевского шестидесятых — семидесятых годов заняло изображение общественной сумятицы, освещение проблем разъединения людей как широкого процесса жизни. Писателя интересовали не только те конкретные формы, в которых представляли эти явления, но и их общий человеческий смысл. Безобразие социальной действительности, усиление людской розни получили свое яркое отражение прежде всего в романе «Идиот» (1868). О замысле этого произведения Достоевский писал: «Идея романа — моя старинная и любимая, но до того трудная, что я долго не смел браться за нее... Главная мысль романа — изобразить положительно прекрасного человека. Труднее этого нет ничего на свете, а особенно теперь»¹.

Но сам замысел этот возник из острого восприятия дисгармонии жизни, и его осуществление не мыслилось Достоевским вне изображения ее роста, освещения противоречий, всего того малоидеального, с чем соприкасается главный герой романа — князь Мышкин. А соприкасается он с разнородными социальными явлениями, с людьми разных положений и стремлений.

В «Идиоте» раскрывается сложное сплетение глубоких конфликтов и разного рода «интриг», неизбежных столкновений и периодических ссор. В основе их лежит игра интересов, которой поглощены одни из действующих лиц романа, сила живых чувств, которая свойственна другим. Трезвый расчет, возбужденная меркантильность, заботы о престиже социальной элиты соседствуют с накалом подлинных страстей. Но именно потому, что главенствующее место занимают корысть, «себялюбие» отдельных социальных групп, стремительно растет разброд, духовная разобщенность людей.

Антагонизм интересов разрушает многие, в том числе и столь крепкие связи, как семейные. Эгоизм личности, обусловленный различными причинами и

¹ Ф. М. Достоевский. Письма, т. II. М. — Л., Госиздат, 1930, с. 71.

обстоятельствами, социально-групповое «себялюбие» являются глубокими источниками разобщенности людей, приобретающей грозные масштабы. Достоевский особо выделяет здесь разъединение людей, которое создается различиями в их социальном положении. Оно очень хорошо показано в сценах, рисующих встречу у князя Мышкина молодых «ниспровергателей» с людьми, принадлежащими к привилегированной среде.

В тесной связи с изображением игры интересов, безобразия социальной действительности находит свое воплощение тема поруганной красоты, образ Настасьи Филипповны. Женщина поразительной привлекательности, Настасья Филипповна, воспитанная в доме богатого помещика Тоцкого, в юности становится его наложницей. И это определяет ее трагическую судьбу. При всей ее незаурядности, огромных внутренних задатках, она превращается в объект бесстыдного торга между ее «поклонниками». По своим душевным качествам Настасья Филипповна неизмеримо выше не только своих обожателей, но многих из тех, кто снисходительно или с открытым недоброжелательством судит о ней. Оказываясь в центре сделок, разного рода интриг, сама она далека от меркантильных стремлений. Среди людей, над которыми властвует расчет, Настасья Филипповна поражает своим бескорытием, пренебрежением к деньгам, богатству.

Испытывая неблагоприятное влияние внешних обстоятельств, она решительно проявляет свою внутреннюю независимость. Суждения, мнения Настасьи Филипповны о людях, с которыми она встречается, часто столь же резки, сколь и справедливы. Но духовная ее независимость и гордость тесно соединяются с постоянным ощущением огромной обиды, которая вызвана унижением ее человеческого достоинства, достоинства женщины. Это наложило тяжелый отпечаток на ее мысли, чувства и действия. Человек мятущейся души, оскорбленной чести, Настасья Филипповна погибает, не найдя себя, достойной ее доли. Образ Настасьи Филипповны — один из наиболее значительных женских образов в мировой литературе.

В тех резких столкновениях, которые отражены в «Идиоте», князь Мышкин выступает в роли человека,

неизменно стремящегося отыскать пути к примирению. Достоевский нарисовал Мышкина как олицетворение кротости, душевной прозорливости и доброты. Но это доброта не пассивная, стоящая в стороне от кипения жизни, а постоянно ищущая себе применения. Герой романа исполнен любви к людям и особенно к тем, кто попадает в трудные жизненные положения. Мышкину присущи открытость души, большая правдивость. Когда на вечере у Настасьи Филипповны он оказывается в обществе именитых торгашей и искателей карьеры, его «несхожесть» с ними всем бросается в глаза. Уезжая с Рогожиным, Настасья Филипповна восклицает: «Прощай, князь, в первый раз человека видела!»

Достижение общего согласия и примирения Мышкину представляется возможным и необходимым при возникновении любых острых конфликтов, в том числе и тех, которые обусловлены разностью общественного состояния. Тут, однако, демократизм Мышкина соединяется с его явными аристократическими пристрастиями.

Попытки Мышкина добиться такого общего согласия не приносят плодов, его стремления примирить враждующие стороны обычно кончаются неудачей, его кротость часто вызывает озлобление. Он напоминает Дон-Кихота, желавшего людям добра и совершенно не понятого ими. Но безуспешные действия героя еще не означают неудачи самого художественного образа как творческого обобщения. Намереваясь изобразить притягательную силу прекрасного человека, Достоевский вместе с отражением живых черт реального характера показал бессилие героя. И в этом сказалось не только воздействие логики жизни, но и мудрость великого художника.

В критических статьях часто говорят о противоречиях между замыслом романа и его реализацией. При этом осуществление замысла нередко рассматривается как нечто, в сущности, независимое от воли самого писателя. Но поразительная зоркость художника как раз и проявилась в том, что Достоевский в процессе создания «Идиота» понял бесплодность усилий своего героя и очень правдиво ее нарисовал. И если в «Преступлении и наказании» отражена нравственная и

социальная несостоятельность индивидуалистического бунта, то в «Идиоте» показано жизненное крушение добрых стремлений одинокого, всепрощающего человека.

Ощущение беспорядка, хаоса общественной действительности в поздний период жизни и творчества Достоевского непрерывно возрастает. Одновременно с этим более широким и сложным становится раскрытие писателем разобщенности людей, противоречий внутреннего мира человека. В романах «Подросток» (1875) и «Братья Карамазовы» (1879—1880) оба эти начала предстают в тесном единстве: отражение социальной неустроенности сливается с обрисовкой борьбы добра и зла в душах людей. По некоторым своим существенным тенденциям романы эти близки друг другу и в то же время очень различны как в отношении проблем, освещаемых в них, так и в смысле своеобразия художественных обобщений.

Характеризуя основного героя романа «Подросток» — Аркадия Долгорукого, Достоевский писал: «Я взял душу безгрешную, но уже загаженную страшною возможностью разврата... и тою широкостью, с которой еще целомудренная душа уже допускает сознательно порок в свои мысли, уже лелеет его в сердце своем...»¹ Основной порок и слабость Аркадия — увлечение его «ротшильдовской идеей», желание стать таким же богатым, как и Ротшильд. Идея эта родилась в атмосфере рабского служения золотому тельцу, неутолимой жажды богатства. Деньги, по убеждению Долгорукого, дают ни с чем не сравнимое могущество; они могут поставить на первое место любое ничтожество.

Однако ротшильдовское богатство, которого твердо намерен добиться герой «Подростка», ему необходимо не для того, чтобы властвовать над людьми и мучить их, а для достижения собственной свободы. «...Мне нужно лишь то,— заявляет Аркадий,— что приобретается могуществом и чего никак нельзя приобрести без могущества: это уединенное и спокойное сознание силы! Вот самое полное определение свободы, над которым так бьется мир!» Это своеобразная форма

¹ Ф. М. Достоевский. Дневник писателя за 1873 и 1876 годы, с. 148.

обособления человека, отличающая Долгорукого от других героев Достоевского, но все же обособления и противопоставления себя остальному миру. Жизнь тем не менее вовлекает его в бурный поток событий, конфликтов, в движении которых перед ним открывается ожесточенная борьба из-за денег, пагубная сила богатства, исключительная сложность внутреннего мира человека.

Аркадий убеждается в том, что жажда приобретений, стремление реализовать «ротшильдовскую идею», которые он наблюдает в обществе, так часто связаны не только с отказом от моральных норм, но с разного рода преступлениями. Однако и в той сфере человеческих отношений, в которой не ощущается непосредственного влияния «ротшильдовской идеи», Долгорукому приходится сталкиваться с глубокими противоречиями психологии людей. Его поражает «способность человека... лелеять в душе своей высочайший идеал рядом с величайшею подлостью, и все совершенно искренно». С этой способностью Аркадию приходится встречаться не раз, но особенно своеобразно она проявилась в действиях Версилова, которому в романе отведена одна из главных ролей. Благородство душевных побуждений, поступков причудливо переплетается в его натуре с утонченным себялюбием, взрывами темных чувств и страстей. «По-моему,— говорит он, развивая мысль некоторых других героев Достоевского,— человек создан с физической невозможностью любить своего ближнего. Тут какая-то ошибка в словах с самого начала, и «любовь к человечеству» надо понимать лишь к тому человечеству, которое ты же сам и создал в душе своей (другими словами, себя самого создал и к себе самому любовь)...» Но к таким представлениям вовсе не сводится отношение Версилова к людям, к миру. Оно предстает и в ином виде. Раздвоенность Версилова имеет «всеобщий» характер, она затрагивает и его взгляды на существенные проблемы исторического развития общества.

В то время как в образе Версилова раскрываются внутренняя противоречивость, психологическая и социальная неустойчивость, ставшие постоянными свойствами героя, Аркадий — весь в поисках. Находясь под глубоким впечатлением от того, что он видит

вокруг себя, Долгорукий постепенно отходит от своего увлечения «ротшильдовской идеей». Но отход этот сам по себе еще не прояснял вопроса о том, как же дальше жить. Аркадию кажется, что ответ на него заключен в том «благообразии» жизни каждого, которое проповедует странствующий Макар Иванович, человек, вышедший из народной среды. «Благообразие» — идея не очень определенная, но ее основной смысл — духовное расположение и любовь к людям, то есть принцип, противопоставляемый обособлению личности, эгоизму.

В идее «благообразия» есть нечто близкое к тому, что пытался осуществить князь Мышкин. И это подчеркивает глубину стремлений к социальной и нравственной гармонии, выраженных в творчестве Достоевского. Однако в отличие от Мышкина Аркадий скорее «присматривается» к новым для него воззрениям, чем претворяет их в действия. Писатель оставляет своего героя на перепутье, ограничиваясь изображением его первоначального духовного формирования.

Но как бы ясно и определено ни проявлялись в произведениях Достоевского поиски гармонии, они ни в малейшей мере не затушевывают раскрытых в его творчестве сложнейших противоречий реальной действительности. И более того, именно в пору широкого воплощения этих исканий писатель неуклонно и смело освещал трагические конфликты жизни.

С огромной художественной силой они отражены в романе «Братья Карамазовы», представляющем собой своеобразный синтез некоторых очень важных тенденцией предшествующего творческого развития писателя. То философское осмысление социальных проблем, которое составляет характерную особенность ряда крупных произведений Достоевского, приобрело в «Братьях Карамазовых» исключительную глубину. В центре романа — обрисовка зла жизни в его многоликости, изображение распада человеческих связей, которое происходило в современном писателю собственническом обществе, раскрытие духовных, нравственных свойств человека, которые способны противостоять натиску всего того, что враждебно людям.

В «Братьях Карамазовых» Достоевский рассказал о событиях, происшедших в маленьком русском город-

ке. Но изображение конкретной социальной среды, сложных человеческих характеров органически соединяется здесь с освещением всемирных проблем. От воссоздания будничного и повседневного писатель поднимается к воплощению идей и образов, имеющих общечеловеческое значение. Поразительной художественной масштабности Достоевский достигает в этом романе, рисуя страсти, мысли, поступки людей под углом зрения не только нынешнего состояния социального организма, но и будущего человечества, как оно ему представлялось.

Внутреннее, «химическое» разложение современного общества, его распад на отдельные атомы, стремительный рост эгоизма и своеволия показаны в романе с особой выразительностью. Так же как и в некоторых своих предшествующих произведениях, в «Братьях Карамазовых» Достоевский изображает кризис, расщепление семьи. Но в то время как, например, в «Идиоте» и «Подростке» описываются семейный разлад и неурядица, в новом романе писатель нарисовал глубокую — и нередко смертельную — вражду между близкими людьми, ненависть, которая разъединяет их.

Безудержность желаний, страстей, зачастую низменных, — одна из важнейших черт, общих для ряда героев романа «Братья Карамазовы». Достоевский рисует лиц, которые не хотят, а иногда и не могут поставить пределы разгулу своих темных побуждений. Их максимальное выявление постоянно сталкивает отдельные личности между собой, отдаляет их одну от другой. Энергия расхождений и отталкиваний не исключает того, что характерным для этих личностей остается как раз эта необузданность, эгоистическая непреклонность стремлений каждого из индивидуумов.

В мире Карамазовых есть свои психологические и нравственные противоположности. Это, с одной стороны, глава семьи — Федор Павлович и Смердяков, а с другой — Алеша Карамазов. Одновременно с тем характеры Ивана и Дмитрия Карамазовых открывают, каждый по-своему, слияние и борьбу во многом разнородных и даже полярных начал. Разрушение связей между людьми означает угасание человечности. Оно

выступает в разных видах. Федор Павлович — деспот и самодур, преисполненный внутреннего презрения к окружающим. В одинаковой мере ему свойственны лицемерие и откровенная подлость, жадность и жестокость. Для него не существует ничего на свете, что бы он не решился подвергнуть хуле и осквернению. Грязный разврат — его стихия.

Угасание истинно человеческого в «Братьях Карамазовых» выражено также и в виде того примитивно-самоуверенного, лакейского нигилизма, который является отличительным свойством Смердякова. Приспособленчество, готовность к рабскому услужению в его натуре неотделимы от ненависти ко всем и ко всему. Смердяков ненавидит близкое и дальнее, Россию и весь мир. Мизантропическое ожесточение, цинизм делают его пригодным для совершения любого преступления. Решив убить отца, он не испытывает никаких колебаний и терзаний. Черты морального уродства, духовной растленности очень рельефно выражены в его характере.

Сложнейшие нравственные коллизии, стремление во всей глубине осмыслить противоречия, с которыми сталкивается общество, человечество, раскрываются в образе Ивана Карамазова. Он больше, чем кто-либо из действующих лиц романа, понимает и очень остро чувствует меру зла, накопившегося в обществе, меру или, скорее, безмерность страданий, испытываемых людьми. Это он рассказывает Алеше об изощренных истязаниях детей, о хладнокровном убийстве их на войне и в обычное время, о трагической их незащищенности. С большой скорбью Иван говорит о том, что человеческими слезами «пропитана вся земля, от коры до центра».

Устройство жизни, при котором возможно столько зла, вызывает негодование Ивана Карамазова. Он поднимает страстный бунт против жизненного порядка, лишённого справедливости. И в то же время во всем, что происходит в мире, по его убеждению, нельзя отыскать виновных. Решительно отвергая достижение социальной гармонии через страдания людей, Иван Карамазов осознает тщетность вмешательства в ход вещей. И потому он хочет остаться в стороне от драматического их развития.

Обособление это, индивидуализм Ивана Карамазова Достоевский объясняет не только историческим, но и философским его скептицизмом. Истоки проповедуемого Иваном Карамазовым принципа «все позволено» писатель видит в атеизме героя. При этом следует вспомнить, что аналогичные принципы поведения человека в других произведениях Достоевского, в частности в «Преступлении и наказании» при изображении Свидригайлова, находили очень убедительное земное объяснение. Индивидуалистическая философия Ивана Карамазова достаточно широко выявляется и в его размышлениях о судьбах общества, о человеческих отношениях и в его собственных поступках.

В личности Ивана Карамазова уживаются вместе бунт против трагического несовершенства окружающей жизни и примирение с действительностью, удивительная смелость мысли и черты, сближающие его со Смердяковым, альтруистические стремления и неверие в добродетель. В этом живом и противоречивом сплетении разнородных идей, чувств существенно отметить следующее: самого Ивана Карамазова терзает его раздвоенность и прежде всего то низкое, презренное, что есть в его натуре, что стихийно возникает в ней. До глубины души его поражают крайние выводы, которые сделал из теории «все позволено» Смердяков. Именно это обстоятельство явилось одной из главных причин душевного кризиса Ивана Карамазова, кризиса, который не только с новой стороны отражает нравственную ущербность индивидуалистической философии и «практики», но и подчеркивает трагические начала жизни, с которыми сталкивается герой.

Внутренняя конфликтность в не меньшей мере и даже, пожалуй, более остро проявляется в духовном мире, в поведении Мити Карамазова. Но в то время как у его брата Ивана конфликтность эта развивается прежде всего в сфере идей, у Дмитрия Карамазова она находит свое выражение в борении страстей. Разные чувства захватывают Дмитрия, и он сам не знает, куда они «поведут» его. Страсти владеют им, подчиняют себе его волю. В порыве возбужденного чувства Дмитрий может совершить много дурного, но он предстает и в своей душевной доброте, благородстве, великодушии.

Неожиданность поступков, решений во многом отличает поведение Дмитрия Карамазова. Однако своеобразная широта его внутреннего мира и в то же время его неустойчивость полностью еще не раскрывают духовный облик героя. Катастрофа, которую он переживает, предопределяет сдвиги в его психологии (так нередко бывает в произведениях Достоевского), устраняет в известной мере черты неустойчивости характера, придавая ему большую определенность.

Свои представления о положительных человеческих качествах Достоевский воплотил в образе Алеши Карамазова. Алеша с его отзывчивым сердцем вызывает к себе симпатии самых разных людей. К нему тянутся взрослые и дети, с ним делятся своими заветными мыслями, от него ждут совета. Участвиво относясь к душевным тревогам родных, людей, с которыми сталкивает его жизнь, Алеша остается глубоко чуждым всему тому, что связано с человеческой низостью и подлостью. Его нравственная чистота и убежденность выдерживают серьезные испытания.

Совесть Алеши уязвлена неприглядными картинками жизни, ему хочется видеть ее иной; он мечтает о живой деятельности, о нравственном подвиге. Жизненной истории Алеши Достоевский намеревался посвятить отдельное произведение. Смерть помешала писателю реализовать этот его замысел, написать продолжение «Братьев Карамазовых».

5

На протяжении всей творческой деятельности Достоевского вдохновляла идея справедливого устройства общества. Многие годы его волновала мысль об «укрощении» эгоизма, своеволия личности. То и другое, по убеждению писателя, созревшему в поздний период его литературной деятельности, находится в тесной связи. Наблюдая широчайший разгул индивидуализма, восторженный культ самоценного «я» и решительно не принимая эти явления, он, однако, не склонялся и к приятию безликости, к возвеличению человеческой аморфности. Достоевский надеялся на возможность соединения «законов личности» с «законами

гуманизма». Он был убежден в том, что лучшие качества человеческого индивидуума проявляются в служении общему благу. В «Зимних заметках о летних впечатлениях» Достоевский писал: «...Самовольное, совершенно сознательное и никем не принужденное самопожертвование всего себя в пользу всех есть, по моему, признак высочайшего развития личности, высочайшего ее могущества, высочайшего самообладания, высочайшей свободы собственной воли... Сильно развитая личность, вполне уверенная в своем праве быть личностью, уже не имеющая за себя никакого страха, ничего не может и сделать другого из своей личности, то есть никакого более употребления, как отдать ее всю всем...»¹

Писатель, столь глубоко проанализировавший индивидуалистическое сознание, видел, что на пути к претворению в действия лучших человеческих свойств стоят огромные препятствия, ему представлялось необыкновенно трудным и преодоление социального зла. В освещении проблем исцеления человечества от коренных недугов Достоевский, как уже было сказано, колебался между горячим протестом и утверждением идеи «смирись, гордый человек», между признанием духовного, нравственного совершенствования человека и сомнением в его возможности. В художественных созданиях писателя протест, бунт воплощены неизмеримо сильнее и убедительнее, чем смирение. Гневные обвинения Раскольников и Ивана Карамазова обществу, в котором они живут, неотразимы. Большой художественной правды исполнены созданные Достоевским образы людей высокой духовной силы и нравственной убежденности — такие, как Настасья Филипповна, героиня рассказа «Кроткая», Алеша Карамазов, Соня Мармеладова, характеры, которые противостоят скептическому взгляду на природу человека.

И как бы ощутимо иногда ни проявлялся этот скептицизм, вера в человека и будущее человечества побеждала. В рассказе «Сон смешного человека» (1877) ясно выражена мысль о том, что «люди могут быть прекрасны и счастливы, не потеряв способности жить

¹ Ф. М. Достоевский. Полн. собр. художественных произведений, т. IV, с. 86.

на земле», и что зло никак нельзя считать нормальным состоянием людей. Высказывая надежды на лучшее будущее России, русского народа, Достоевский писал: «Я никогда не мог понять мысли, что лишь одна десятая доля людей должна получать высшее развитие, а остальные девять десятых должны лишь служить к тому материалом и средством, а сами оставаться во мраке. Я не хочу мыслить и жить иначе, как с верой, что все наши девяносто миллионов русских (или сколько их там народится) будут все когда-нибудь образованы, очеловечены и счастливы»¹. Писатель страстно мечтал об осуществлении всечеловеческого единения, братского согласия между народами.

Все это определяло пристальный его интерес к идеям социализма, революционной борьбы. О них писатель часто высказывался в своих публицистических выступлениях, они служат предметом горячих споров действующих лиц в ряде его художественных произведений, в том числе в «Подростке» и «Братьях Карамазовых». Но еще до того, как были написаны эти сочинения, Достоевский в 1871—1872 годы публикует роман «Бесы». Писатель широко использовал в этом своем романе материалы процесса «нечаевцев»; через своего руководителя Нечаева эта группа была связана с идеологом международного анархизма Бакуниным.

Буржуазные ученые давно и настойчиво твердят о том, что в «Бесах» получили свое отражение коренные проблемы революционной борьбы и социализма. Такая точка зрения, продиктованная непримиримой враждой к социализму, совершенно не соответствует истине. В «Бесах» Достоевский верно охарактеризовал некоторые существенные черты анархизма, идеологии и психологии его сторонников. Свою основную цель революционеры, изображенные в этом романе, видят в том, чтобы произвести всеобщую смуту, добиться полного разрушения социального порядка. Их мало интересует будущее общества, они довольно туманно представляют его себе. Для достижения главной разрушительной цели революционеры Достоевского считают возможным использовать любые средства, не считаясь ни

¹ Ф. М. Достоевский. Дневник писателя за 1873 и 1876 годы, с. 173.

с какими моральными нормами. Они намерены действовать, исходя из принципа — чем хуже, тем лучше. Их руководитель Петр Верховенский прибегает к обману, мистификации. «Революционную» дисциплину он заменяет постоянным устрашением своих товарищей, скрепляя кровью союз единомышленников. Верховенский и его друзья уверены в том, что совершить переворот, устроить не виданную до сих пор в мире встряску не представит больших трудов. Весною начнем, к осени закончим, заявляет он.

Но если в освещении идей и методов «нечаевцев» Достоевский следовал реальным фактам, то в изображении духовного их облика он отступил от действительности, превратив «нечаевцев» в средоточие всяческой скверны, хотя известно, что, идя по ложному пути, они субъективно были преданы идее общего блага.

Очевидно, как далеки революционеры Достоевского от тех поколений социалистов и революционеров, которые сформировались в рядах русского, подлинно демократическо-освободительного движения, в среде международной пролетарской демократии.

В работе «Альянс социалистической демократии и Международное Товарищество Рабочих» Маркс и Энгельс — как раз в связи с делом Нечаева — подвергли резкой критике общую программу и деятельность Бакунина, его сторонников. Рассматривая его «Революционный катехизис», нашедший свое отражение и в «Бесах», они писали: «Эти всеразрушительные анархисты, которые хотят все привести в состояние аморфности, чтобы установить анархию в области нравственности, доводят до крайности буржуазную безнравственность». И здесь же, давая оценку положениям бакунистов об основах будущего общественного строя, замечают: «Какой прекрасный образчик казарменного коммунизма!»¹

Анархическое выражение социального протеста Достоевский отождествил с революцией и социализмом в целом. В анархическом протесте он видел основную форму осуществления идей революции и социализма; его черты писатель неправомерно перенес на

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 18, с. 415, 414.

революционно-демократическое и социалистическое движение в России и на Западе. Однако само это сближение вовсе не означало того, что Достоевский отказывался от развенчания глубинных основ жизни капиталистического общества, основ собственнического общества вообще, от обличения того морального распада, который открывала современная ему буржуазная действительность. Более того, и в изображении анархических «сверхлюдей», и в показе их своеволия ясно ощущается антибуржуазная направленность его творческой мысли. И когда буржуазные ученые концентрируют свое внимание прежде всего на романе «Бесы», они преднамеренно затушевывают главное: Достоевский подвергал сокрушающему анализу и развенчанию то, чему они поклоняются.

Защищая принципы социальной справедливости, стремясь отыскать пути устранения зла, писатель решаящее значение придавал формированию и укреплению нравственных, подлинно человеческих основ социальной жизни. И в этом он близок Льву Толстому. «Политический» социализм Достоевский отрицал по той, в частности, причине, что, как ему казалось, им игнорируются этические принципы, предопределяющие сущность отношений между людьми, их единство. Постоянным доводом писателя против идей социализма было и то, что социалисты будто бы заботятся исключительно об удовлетворении материальных потребностей человечества, о хлебе, которым надо накормить миллионы голодных и измученных людей, забывая о духовном, нравственном развитии человека.

Нет нужды здесь оспаривать оценки Достоевским «политического» социализма. Очевидно, что он был совершенно неправ в своих суждениях о забвении революционным социализмом духовного развития людей и игнорировании им этических принципов. Претворение в жизнь идей научного коммунизма показывает, насколько ошибочными были представления писателя о целях социалистов, об их деятельности.

В последние годы жизни Достоевский в своей публицистике высказывал идеи, которые можно охарактеризовать как своего рода идеи русского христианского социализма. Писатель не только подчеркивал необходимость преобразования жизни на религиозно-нравст-

венных основаниях, но и был убежден, что оно может быть осуществлено народом, который отличается всемирной отзывчивостью. В «Дневнике писателя» Достоевский заявлял: «Не в коммунизме, не в механических формах заключается социализм народа русского: он верит, что спасется лишь в конце концов *всесветным единением во имя Христово*. Вот наш русский социализм!»¹

В своих представлениях об истоках разлада, который царит в обществе, и о средствах преодоления социального зла Достоевский так или иначе соприкасался с теми многими и неоднородными течениями русской общественной мысли второй половины XIX века, которые отрицали неизбежность роста капиталистических отношений в России, обосновывали ее совершенно особый путь исторического развития. К ним относились — народничество в его различных ответвлениях, неославянофильство, «почвенничество», теософические теории, теории христианского социализма и т. д. Глубокие коллизии русской действительности, отражавшие противоречия мирового исторического процесса, породили как острое ощущение несовершенства мира, так и попытки найти социальный, нравственный выход из давящего мрака жизни — в утопии, в сфере исторического романтизма.

Взгляды Достоевского, касающиеся путей обновления жизни, были иллюзорными. Следует сказать, что это отнюдь не редкое явление в истории мировой литературы. Такими же были и воззрения ряда крупнейших художников слова относительно средств устранения социального зла. Существенно другое — общественное, культурно-эстетическое значение их великих художественных творений. Слабые стороны литературного наследия Достоевского этим не исчерпываются. Они ясно выступают, как уже было отмечено, в консервативности его политических идей, в колебаниях между протестом и смирением, в отрицании революционного социализма.

Защитники социального застоя, буржуазного правопорядка стремятся всячески преувеличить эти

¹ Ф. М. Достоевский. Дневник писателя за 1877, 1880 и 1881 годы, с. 436.

слабые стороны литературной деятельности великого писателя и использовать их для нападков на передовую идеологию нашего времени. Они превозносят то, что носит наименование «достоевщины» — культ страдания, идеи о непостижимости человеческой души, религиозные искания. Но подлинный Достоевский и «достоевщина» ни в какой мере не тождественны, между ними существуют резкие различия. Подлинный Достоевский — это непревзойденное проникновение в коренные пласты человеческой жизни, в глубины внутреннего мира людей, вера в их большие духовные, нравственные возможности.

Какие бы усилия ни прилагали защитники социального застоя, чтобы исказить истинный облик Достоевского, несомненным остается то, что основной пафос его творчества — освобождение человечества от власти индивидуалистических заблуждений и призраков, власти антигуманистических стремлений, процветающих в капиталистическом обществе. Реальное содержание и объективное значение великих творческих обобщений Достоевского заключаются в раскрытии тесных связей между господством эгоизма, разъединением людей, моральным распадом, с одной стороны, и строем жизни, основанным на принципах наживы, культа богатства, подавления человека человеком, — с другой.

Не принимая идей революционного социализма, Достоевский необыкновенно глубоко освещал социальные противоречия, единственным выходом из которых является коренное переустройство общественных отношений. Объективный смысл созданных им ярчайших художественных образов состоит в том, что безграничные бедствия людей, порожденные буржуазным, собственническим обществом, могут быть устранены лишь с уничтожением этого общества.

Реальная логика художественного раскрытия социальной действительности, выраженная в произведениях Достоевского, ведет к признанию того, что широкое развитие лучших качеств человеческой личности, ее единение с другими людьми, подлинное братство народов мира осуществимы лишь при создании такого общественного строя, важнейшей особенностью которого

является осуществление принципа — «все во имя человека, для блага человека».

Лучшие художественные создания Достоевского представляют собой величайший вклад в сокровищницу русской и мировой культуры. Проникнутые идеями гуманизма, они привлекают к себе сердца и умы читателей разных стран и национальностей. Все прогрессивные люди мира высоко ценят творчество Достоевского, его огромную роль в духовном развитии человечества. Русский народ, все народы Советского Союза испытывают чувство глубокой гордости за то, что Россия взрастила — вместе с другими выдающимися деятелями культуры — этого гениального художника слова, несравненного мастера литературы. Слово Достоевского освещено пламенем вдохновенной мысли, горячего чувства; оно нетленно, оно ярко жило, живет и будет жить в веках.

ГЛАВА ДЕСЯТАЯ

ГОРЬКИЙ И СОВРЕМЕННОСТЬ

1

Искусство Горького — в своих наиболее ярких, характерных чертах — сформировалось в атмосфере жизненных и идейных исканий XX столетия. Писатель был не только заинтересованным свидетелем, но и участником многих важнейших событий первых десятилетий века. Товарищ и соратник видных деятелей пролетарского революционного движения, Октябрьской революции — Горький тесно соединил свой труд художника с освободительной борьбой народа, он стал одним из активнейших строителей социалистической культуры. Творчество Горького составляет органическую часть нашей эпохи, ее художественного сознания. Поэтому связи его с современностью представляются как будто бы совершенно ясными и очевидными. Однако истоки творчества и его функция, значение его для современного человека не одно и то же.

Кроме того, историческую эпоху нельзя рассматривать как нечто однажды сложившееся и находящееся вне развития. В социальной и духовной жизни наших дней происходят довольно быстрые и крупные изменения. От кончины Горького нас отделяет значительный срок. Отделяют не только годы, но и перемены, происшедшие в мире. А они глубоки и разнообразны. Выросли новые поколения людей, возникло множество новых общественных, психологических, этических и иных проблем. Не остается неизменным и восприятие культурных, художественных ценностей.

Но все это, однако, не ведет к конфликту между развивающимися духовными потребностями общества и подлинным, большим искусством. Выдающийся художник раздвигает границы времени. Внутренняя

энергия, заключенная в его творческих созданиях, способна оказывать воздействие на многие грядущие поколения. Этой огромной энергией обладают произведения Горького — писателя, открывшего новые принципы художественного освоения действительности, положившего основание новому этапу в истории мировой литературы.

В последние годы некоторыми критиками за рубежом и у нас настойчиво высказывается мнение, что интерес к творчеству Горького сейчас резко снизился, его читают мало — вследствие того, что он будто бы «устарел». Однако факты свидетельствуют совсем о другом. В юбилейном 1968 году была объявлена подписка на *академическое* собрание сочинений Горького, на первую серию — литературно-художественные произведения. Число подписчиков на это издание превысило триста тысяч.

И это при том, что сравнительно небольшой период времени отделял его от выхода в свет Собрания сочинений писателя в тридцати томах, что произведения Горького систематически публикуются различными издательствами, выходят крупными тиражами в союзных республиках. Широко печатаются сочинения Горького и за рубежом. Интерес к его творчеству остается и — вряд ли можно сомневаться — надолго останется интенсивным, глубоким. Произведения его завоевали горячую любовь и признание широких слоев читателей в нашей стране и во многих других странах.

Художественный мир Горького, его творческое наследие поражают своей многоликостью, своим богатством. Различные начала этого наследия, естественно, по-разному входят в духовную жизнь современного общества. При этом необходимо учитывать не только восприятие собственно образного строя его литературно-художественных произведений, но и соприкосновение его эстетики, философии с идейными, философско-эстетическими исканиями и веяниями, существующими в нашу эпоху.

Миллионам людей различных национальностей и стран дороги горьковские образы обездоленного трудового народа, народа, осознающего свою силу, свои исторические права. Им близко горьковское страстное

обличение мерзостей, которые несет с собой и «патриархальный», и «цивилизованный» капитализм.

Но особенно близко соприкасаются эти горьковские образы с опытом, переживаниями тех, кто повседневно ощущает на себе суровое давление буржуазного правопорядка, тех, кто сейчас ищет путей, ведущих к изменению принципов социальной жизни. Для Горького — пламенного глашатая революции — эти изменения неотделимы от организованной борьбы рабочего класса, трудящихся, неотделимы от претворения в жизнь идей социализма. Художественное слово Горького воспитывает у людей труда веру в самих себя, веру в будущее; оно воспитывает мужество, стремление к реальному действию, которое опирается на внутренние законы развития действительности.

Движение жизни в его соотношении с человеческим деянием неизменно привлекало к себе пристальное внимание писателя. Горький творил в то время, когда в литературе, точнее в некоторых ее течениях, очень рельефно проявилось бегство от действительности, решительный отказ от ее познания. Крайний субъективизм, иррационализм противопоставались тогда эстетическому освоению жизни, ее художественному обобщению. Позже — и это относится к нашему времени — на Западе, в трудах многих философов, в произведениях многих писателей, как известно, продолжалось и продолжается развенчание действительности как основы человеческого бытия, как источника художественного творчества.

Согласно взглядам немалого числа философов и писателей, мир представляет собой нечто хаотическое, уродливое, это бессмысленное сцепление всякого рода случайностей. В нем нельзя найти что-либо устойчивое, рациональное, какие-либо закономерные начала. Искусство, утверждают эти философы, чуждо всему реальному; оно призвано раскрыть иррациональность существующего. Страх перед жизнью ясно выразился в литературе на рубеже двух веков. Во многих течениях современного искусства он получил свое еще более резко, напряженное воплощение.

Развенчанию, опорочиванию действительности Горький противопоставил в своих произведениях доверие к ней, крайнему субъективизму — пафос постиже-

ния ее динамики. В одном из писем, давая советы молодому писателю, Горький заявлял о том, что нужно «встать ближе к жизни, пользоваться непосредственно ее внушениями, образами, картинками, ее трепетом, плотью и кровью. Не сосредоточивайтесь *на себе*, но сосредоточьте весь мир *в себе*... Поэт — эхо мира, а не только — няня своей души»¹. Вся жизнь и творческая деятельность Горького проникнуты страстной жаждой видеть, знать, открывать новое, яркое, удивительное. Он никогда не ощущал усталости в этой своей могучей устремленности к познанию мира, его загадок и тайн. Горький был вдохновенным певцом знания, того пытливого исследования жизни, без которого не существует социальный прогресс, большое реалистическое искусство.

Открытие действительности не составляло для Горького само по себе конечной цели. Оно было неотделимо от стремления активно воздействовать на ее развитие, изменять ее течение, устранять все то, что мешает человеку создавать жизнь на принципах разума и справедливости. Горький был революционером не только по своим политическим воззрениям, но и по всему своему поэтическому мироощущению.

Его горячая защита, утверждение действительности и одновременно убежденность в необходимости и возможности ее переустройства противостоят не только философии бессилия и страха, агностицизма и мистики, но и многим другим философско-эстетическим течениям, которые либо предаются забвению реальную действительность, уходя в мир причудливых мечтаний, либо содержат в себе последовательную апологию всего того, что существует.

При этом нельзя не вспомнить, например, концепцию мифотворчества. По мысли некоторых теоретиков, мифотворчество, заключая в себе активное творческое начало, должно занять центральное место в современном искусстве. Однако представляется достаточно очевидным, что, в силу своей полной обособленности от жизни, оно не способно осуществлять действительную функцию и обречено в лучшем случае на роль своеобразного фейерверка. Вспоминаются и другие теории,

¹ М. Горький. Собр. соч. в 30-ти томах, т. 29, с. 370, 371.

в частности те из них, которые отождествляют прекрасное и жизнь: для их создателей все существующее не только разумно, но и прекрасно. Теории эти вуалируют противоречия жизни и, в сущности, отвергают борьбу с ее отрицательными явлениями. Да и мало ли еще какие были и будут философские, социальные, эстетические воззрения, несостоятельность которых помогает оценить горьковское понимание мира.

Отвергая дискредитацию действительности, Горький решительно выступал и против того принижения человека, его поношения, которые довольно широко предстали в литературе и искусстве первой трети XX века. С тех пор эта тенденция весьма сильно возросла в современном буржуазном искусстве, находя свое выражение в самых различных формах. На разные лады повторяется мысль, что человек — средоточие пороков и зла, что он то страшное, то жалкое существо, что он беспомощен перед хаосом мира, перед вечными загадками бытия. Критикуя доводы всех тех, кто стремился принизить человека, Горький писал: «Человек — не ничтожество, каким его привыкло видеть классовое общество, которому было выгодно смотреть на человека именно как на ничтожество. Человек — чудо, единственное чудо на земле, а все остальные чудеса ее — результаты творчества его воли, разума, воображения»¹.

С особенной настойчивостью многие философы и писатели XX века защищают идею роковой разобщенности людей, неизбежности одиночества человека. «Каждый человек, — заявлял Марсель Пруст, — бесконечно одинок». Горький видел реальные процессы разъединения людей, вызванные конкретными социальными причинами, он ясно понимал то явление, которое Маркс охарактеризовал как отчуждение. Но вместе с тем Горький одним из первых широко показал преодоление разобщенности, объединение людей труда, рост чувства солидарности. Он показал те связи между людьми, которые окрыляют человеческую индивидуальность, делают ее богаче, красивее, глубоко раскрывают ее внутренние творческие силы и возможности. «Надо все брать и все отдавать жизни, лю-

¹ М. Горький. Собр. соч. в 30-ти томах, т. 30, с. 75—76.

ням,— писал Горький.— ...Не надо быть Робинзоном, не надо!»¹

Писатель высоко ценил в человеке деятельное начало, его способность преобразовать мир, умножать его ценности. «Всю мою жизнь,— отмечал он,— я видел настоящими героями только людей, которые любят и умеют работать, людей, которые ставят целью освобождение всех сил человека для творчества, для украшения нашей земли, для организации на ней форм жизни, достойных человека»². Недаром Горький всегда так восхищался настоящими мастерами своего дела в самых различных областях труда.

Но вместе с тем для Горького никогда не было равнозначным дело Павла Власова и дело Артамоновых. Возвеличивая человеческий труд, творчество, писатель постоянно раскрывал их социальное содержание и смысл, то влияние, которое человеческая деятельность оказывает на судьбы других людей, судьбы коллектива. Именно поэтому дело Павла Власова он рисовал как высшее проявление человеческой активности.

Горького иногда упрекали в том, что личность у него растворяется в социальном, теряется в описании жизненных событий. Упрек этот неоснователен. Высокое достоинство целого ряда горьковских произведений, в особенности его автобиографической трилогии, и состоит в великолепном изображении того, как человек, преодолевая обстоятельства, формирует самого себя, превращает себя в личность. Деятельное начало в человеке проявляется не только в его связях с внешним миром, но и по отношению к самому себе.

Некоторые наши критики, отрицательно оценивая волюнтаризм в общественной практике, его поэтизацию в искусстве, впадают в крайность, подчеркивая всеилие обстоятельств, среды как раз в отношении формирования человека. По их мнению, развитие человеческой личности, ее действия, ее отношения с людьми определяются условиями жизни и только ими. Изменение обстоятельств—главная предпосылка совершенствования личности, человеческих отношений.

¹ М. Горький. Собр. соч. в 30-ти томах, с. 29, с. 370, 371.

² Там же, т. 24, с. 289.

Признание важной роли среды не должно, однако, вести к забвению того решающего момента, что жизненные условия изменяются самими людьми. Без них и помимо них этот процесс невозможен. При этом существенно отметить, что настоящая человеческая личность и складывается в решении трудных жизненных проблем, в преодолении неблагоприятных обстоятельств.

Теория вселия среды нередко «подкрепляет» равнодушие к проявлениям зла, к различного рода изъянам, недостаткам. Ссылка на обстоятельства довольно часто служит оправданием душевной инертности, моральной невзыскательности, игнорирования социальных обязанностей личности.

Горьковское изображение человека, его призвания в жизни развенчивает и приспособление к обстоятельствам, и покорность судьбе, и снижение требовательности человека к самому себе.

Внутренний рост человеческой личности, ее духовных сил, ее творческого потенциала постоянно привлекал внимание Горького как один из самых интересных процессов в жизни людей. «Я очень люблю следить, как растет человек», — отмечал он в одном из своих писем Леониду Леонову. И что бы ни писали об извечной трагичности человеческого бытия те, кто видит в духовном облике людей лишь черты пресмыкающегося, черты роковой опустошенности, и как бы ни оценивали они эти свои «озарения», не подлежит сомнению, что образные обобщения, показывающие духовное развитие человечества, рождение и рост человека нового, социалистического склада, являются крупнейшими художественными открытиями, которые необычайно обогатили современное искусство. И тут первое слово, первое место, бесспорно, принадлежит Горькому.

2

Нередко творчество Горького рассматривается под знаком одной определяющей формулы: «Человек — это звучит гордо». Все остальное как бы частные дополнения. Однако нетрудно видеть, что это совсем не так. Человеческие характеры, связи и отношения вы-

ступают в произведениях Горького в том их необыкновенном разнообразии, в той их глубине и динамике, которые свидетельствуют о поразительной силе эпического раскрытия в них социальной действительности.

Эпическое искусство Горького охватывает не только деятельные и героические начала человеческой жизни, но и не сходные с ними социальные черты, в том числе инертность, привычную пассивность, застойность. И чем рельефнее вырисовывалось созидательное и героическое в жизни, тем сильнее писатель выражал свое неприятие всякого рода пассивизма и косности. Вспомним, что после «Матери» и «Врагов» он пишет «Жизнь Матвея Кожемякина», «Городок Окуров» — повести, характеризующие облик как «тихой», так и воинствующей косности.

И это объясняется не только особенностями эпохи, но и своеобразием горьковского подхода к действительности. Писатель неоднократно высказывал мысль о необходимости воспитывать «героическое, мужественное отношение к жизни», но сама мысль эта возникла из ясного понимания того, сколь значительна власть привычного, обыденного, мещанства. Рядящиеся в тогу ультрасовременных исканий, чуждые идеям социального созидания, общественного блага, мещанство и обывательщина, по убеждению писателя, представляют собой большую опасность для человека, для общественного организма.

Эпическое искусство Горького включает в себя не только образы людей больших стремлений, широкой активности, но и изображение мыслей, чувств, деяний тех, кого писатель называл маленькими великими людьми. В их труде, мужестве и подвигах с необыкновенной выразительностью выявляется неиссякаемая творческая энергия народа. А рядом с ними в произведениях Горького предстают рабы собственности, слуги тщеславия, поборники зла, защитники мракобесия — весь тот пестрый калейдоскоп характеров, порожденных эпохой кануна социалистической революции, характеров, которые так ярко изображены в «Жизни Клим Самгина».

В то время когда создавался «Клим Самгин», когда печатались первые части этого произведения, один

из видных советских писателей, высказывая свою неудовлетворенность содержанием эпопеи, писал Горькому: «Мне кажется, что характерной «жилой» для 90—900 гг. является не эта «самгинская» гамлетовщина («был мальчик или не был») и отвлеченная, беспочвенная «кутузовщина», а все-таки та упрямая, живучая, мятежная сила, которая изображена у Вас в «Матери». Ведь всякая эпоха определяется не «самгинщиной», не «раками, которые расползаются в разные стороны», не ржавчиной и шлаком, а тем живым источником, который бьет под мусором отбросов и лишнего материала... Много и теперь Самгиных и Кутузовых, много мерзости, накипи, ржавого материала, и теперь червяк точит и отравляет мозги. Но не это важно, а важно найти живой нерв настоящего»¹.

Сейчас нам совершенно очевидны узость и необоснованность такого рода суждений. Противопоставлять «Мать» «Жизни Клима Самгина», видеть актуальные проблемы искусства лишь в изображении передового, прогрессивного означало не понять очень существенные стороны творческого труда Горького, те глубокие его открытия, которые связаны с проникновением художника в мир собственнических отношений, в мир индивидуалистических взглядов, эмоций, стремлений. Идеи, высказанные корреспондентом Горького, были довольно распространенными в годы создания «Жизни Клима Самгина». В замысле эпопеи, в его осуществлении проявились подлинная зоркость и мастерство большого художника.

В «Климе Самгине» Горький показал людей не только ушедшего, но и существующего до сих пор мира, показал их сквозь призму восприятия человека, который, по его собственному убеждению, принадлежит к духовной элите; его отличительными чертами являются, однако, творческая немоть, бесплодный скептицизм. Характеристика всех тех, кто по своему духу так или иначе близок главному герою произведения, равно как и тех, кто выражает иные черты жизни, одновременно с тем изображение исторических событий, социальных столкновений создают поразительно мощную, необыкновенно впечатляющую карти-

¹ «Литературное наследство» т. 70, с. 98.

ну. Помимо своего конкретно-исторического содержания, оно имеет поистине огромный обобщающий художественный смысл, еще, может быть, в достаточной мере и не осознанный нами.

В письме Ромену Роллану Горький отмечал: «Я связываю Самгина с некоторыми из героев европейской литературы 19 века, начиная с Жюльена Сореля, продолжая «Вертером» Гёте, «Сыном века» Мюссе, «Учеником» Бурже, героем романа Сенкевича «Без догмата» и прочими». История молодого человека XIX века, поиски им своего назначения в жизни находят свое продолжение и развитие в «Климе Самгине». Это, однако, не умаляет ни своеобразия горьковского героя, ни тех проблем, с которыми он соприкасается, ни самого способа изображения писателем действительности.

Тут следует сказать о внутренней перекличке горьковской эпопеи с некоторыми крупнейшими творениями мировой литературы, такими, например, как «Дон-Кихот» Сервантеса и «Воскресение» Толстого.

В «Дон-Кихоте» герой, исполненный благородных побуждений, захваченный романтическими мечтами, сталкивается с прозой жизни, со многими общественными пороками. Он стремится узнать окружающий мир не в его локальных очертаниях, а в широком обозрении, в некоей его всеобщности. Герой хочет победить зло в его самых различных проявлениях, вступает в горячий бой, часто принимая воображаемое, мнимое за реальное. Но именно эти противоречия и являются средством раскрытия подлинного облика жизни.

Истинное содержание человеческих, общественных отношений Толстой в «Воскресении» характеризует, показывая прозрение Нехлюдова, его трудное освобождение от соблазнов жизни привилегированной среды. Срывание всех и всяческих масок, которыми прикрываются жестокость, порок, несправедливость, в романе тесно соединяется с новым отношением героя к миру, его изменившимся взглядом на человека и действительность. Явления жизни — в значительной своей части — изображены в «Воскресении» через восприятие Нехлюдова. Герой постигает более высокую этическую точку зрения на действительность, ее проти-

воречия, контрасты, чем отношение к жизни тех, кто находится во власти господствующих заблуждений, предрассудков, тех, кто защищает власть господствующих классов.

В отличие от Толстого и Сервантеса, Горький избрал ревностным наблюдателем исторических событий, человеческих деяний героя, который при всех его «потугах» на оригинальность оказывается человеком незначительным, мелким, человеком глубоко индивидуалистического склада. Возникает как будто бы несоответствие между масштабом, динамикой явлений, отраженных в горьковской эпопее, и характером ее главного действующего лица. Но замысел писателя прежде всего в том и заключается, чтобы охарактеризовать несоизмеримость претензий, исканий, суетливой деятельности так называемой элиты с большими, бурными и сложными процессами реальной жизни. И потому выбор основного героя был не только оправданным, но и открыл перед писателем широкие возможности глубокого художественного обобщения социальных явлений. Горький подчеркивал, что в «Жизни Клима Самгина» рассказана «история попыток человека освободить себя от насилий действительности, не изменяя ее иначе, как словами».

Писатель ставил затем перед собой цель — раскрыть глубины социальной и индивидуальной психологии, показать изнутри и развенчать столь многообразные формы и виды индивидуалистической идеологии и психологии в их соотношениях с действительностью революционной эпохи. Это одна из важнейших сторон «Жизни Клима Самгина». Обрисовка исторического движения, роста новых социальных сил переплетается в эпопее с изображением — сильным и смелым — кризисных явлений, идейной смятенности, духовной деградации людей.

3

И каким бы тяжелым, драматичным ни было падение человека, каким бы страшным ни представлял отказ от человеческой сущности, Горький не терял веры в людей. Горьковский гуманизм — это не только горячая любовь к людям, но и активное стремление

помочь им стать лучше, выше. Это и уверенность в том, что ход исторического развития приближает решающую победу человеческого над бесчеловечным.

Общие формулы, однако, не заменяли писателю конкретные явления жизни, конкретные человеческие отношения. О. Берггольц писала: «Он любил *людей*, а не просто человечество, что, как известно, гораздо труднее, и вот это-то придавало ему обаяние ни с чем не сравнимое»¹.

Уверенность в неодолимости человеческих начал жизни вовсе не означала спокойно-созерцательного восприятия зла, его носителей. Из самой сути горьковского гуманизма вытекала непримиримость писателя по отношению к тем, для кого угнетение человека человеком является незыблемым принципом бытия, тем, кто защищает социальную несправедливость, сеет несчастья среди миллионов людей.

И когда в наши дни мы иногда слышим суждения о том, что нет гуманизма социалистического или какого-либо иного, а есть гуманизм, означающий любовь ко всем людям, без изъятий, хочется, опираясь на горьковские мысли, сказать: не предлагаете ли вы, сторонники «всеобъемлющего» гуманизма, назвать братьями во Христе создателей Освенцима и Майданека, не хотите ли вы принять в объятия и лобызать современных фашистов, совершающих убийства ни в чем не повинных людей? Если это не соответствует вашим намерениям, то придется и вам признать, что человек и изувер, потерявший человеческий облик, обыкновенные люди и воинствующие мракобесы, фашисты существенно различаются между собою. Именно это различие и отмечает социалистический гуманизм, выдающимся представителем которого был Горький.

Писатель справедливо отвергал елейное благодушие, наивные представления о всеобщей приверженности добру, о благоволении в человеках. Он ясно видел действия сил, враждебных человеку, и всегда был непримиримым, мужественным борцом против них. Во всем этом и находила свое выражение его подлинная, действенная любовь к людям.

¹ «Вопросы литературы», 1968, № 3, с. 8.

Гуманистические принципы Горького ярко отразились в его неустанной защите идей равенства и дружбы народов, в его последовательном интернационализме. Друг и соратник Ленина — он полностью разделял ленинские идеи об органической связи социального и национального освобождения, о развитии наций и национальных культур, об интернациональном характере революционного рабочего движения. Идеи интернационального единства людей труда получили свое блистательное воплощение в произведениях Горького. Вспомним в этой связи, например, «Мать», «Сказки об Италии» с их глубоко правдивыми образами.

На протяжении десятилетий Горький оказывал активную помощь объединению, росту творческих сил литературы и искусства многих народов нашей страны, принимал живое участие в пропаганде их культуры. Еще в период перед революцией 1905 года он предпринимает попытки ознакомить русское общество с лучшими произведениями украинской, армянской, грузинской, еврейской, латышской, финской литератур. Замыслы эти, встречавшие большое сопротивление, были — хотя и не полностью — осуществлены позже — в 1915 — 1916 годах.

После Октябрьской революции участие Горького, его роль в формировании, развитии национальных литератур нашей страны неизмеримо возрастают. Многие талантливые писатели различных национальностей обязаны Горькому не только плодотворным воздействием на них его художественного опыта, но и его дружеской поддержкой, личными советами. Формирование советской литературы как литературы многонациональной, всесоюзной неразрывно связано с именем Горького.

Творческие достижения братских советских литератур, так же как и других литератур мира, национально-самобытные художественные явления постоянно находили у Горького не только глубокое, заинтересованное понимание, но и неизменно доброжелательную, проникнутую чувством большой любви оценку. Всемерно поддерживая рост самобытных национальных культур и литератур, Горький никогда не упускал из виду те общие цели, которые объединяют людей разных национальностей в их труде по созданию комму-

нистического общества. Горький неоднократно подчеркивал то особое значение, которое имеет для писателей Страны Советов «взаимное понимание единства интересов, единства путей к цели, поставленной перед нами историей и нашей волей»¹.

Национально-самобытное, по мысли Горького, ни в какой мере не является основанием для обособления культур и литератур и тем более для противопоставления какой-либо национальной культуры культуре других народов. Национальная специфика культурных ценностей, по убеждению писателя, не разъединяет народы, а духовно обогащает каждого из них творческими завоеваниями других национальностей.

Горький внимательно следил за тем, чтобы все значительное и ценное в братских литературах делалось достоянием всесоюзного читателя, он настойчиво советовал русским писателям, писателям братских республик создавать произведения о людях не только своего, но и других народов, создавать произведения, рисующие содружество и взаимопомощь людей, принадлежащих к различным национальностям. Интернациональной теме в современной литературе Горький придавал огромное значение, видя в подлинно художественной ее разработке один из путей укрепления творческого единства передовых писателей, литератур.

Идейные принципы Горького заострены как против великодержавного шовинизма, так и против любого вида национализма, которые, как известно, иногда тесно переплетаются друг с другом. Принципы эти проявляют несостоятельность, с одной стороны, теорий и практики, недооценивающих своеобразие национальных литератур, и с другой — теорий и практики, исходящих из того, что специфика национального литературного развития составляет главную проблему современного литературного процесса.

В свете горьковских идей становится очевидной неправомочность иногда высказываемой точки зрения, что только национальная почва, только национальная тема дают живые, истинные импульсы художественному творчеству. Противопоставление национального интернациональному, вольная или невольная защита

¹ М. Горький. Собр. соч. в 30-ти томах, т. 24, с. 425.

положения о том, что интернациональная тема не заключает в себе подлинно поэтического содержания, чреватые большими отрицательными последствиями.

Творческая практика Горького, практика лучших советских писателей решительно отвергает такого рода взгляды. Пренебрежение к интернациональной теме, к освещению революционной борьбы и созидательного труда различных народов нашей страны, народов мира неизбежно усилит тенденции к герметизации отдельных национальных культур и литератур, тенденции, которые справедливо подвергал критике Горький.

4

Художественное, идейное наследие Горького помогает решать многие сложные проблемы современной культуры, и не просто помогает, оно составляет действенный фактор ее поступательного развития. И это обусловлено тем сочетанием новаторства и универсальности творческих интересов, обобщений, которое характерно для его литературной деятельности. Ромен Роллан в 1918 году писал Горькому: «Вы родились на ущербе зимы, на рубеже зарождающейся весны, в пору приближения равноденствия. Это совпадение символизирует Вашу жизнь, которая была связана с гибелью старого мира и с возникновением, среди бурь, нового. Вы были подобны высокой арке, соединяющей два мира, прошлый и будущий, а также Россию и Запад. Приветствую арку. Она царит над дорогой. И те, которые придут вслед за нами, еще долго будут ее видеть»¹.

Действенная роль творчества большого художника, проявляющаяся на протяжении времени, неотделима от изменений в восприятии его произведений. Сторонники устойчивых взглядов склонны оценивать всякий свежий подход к творчеству писателя как простое заблуждение. С другой стороны, защитники нового прочтения его произведений нередко рассматривают свои наблюдения и суждения как открытие — впервые со-

¹ «Переписка Горького с зарубежными литераторами». М., Изд-во АН СССР, 1960, с. 333.

вершенное — подлинного смысла всей творческой деятельности художника. Однако не правы те и другие. Время проясняет новые связи между художественными обобщениями, созданными писателем, его идеями и развивающейся действительностью, развивающимися духовными запросами общества.

И в восприятии Горького в наши дни происходят заметные изменения. Большое внимание привлекает к себе сейчас освещение писателем проблем личности, социально-этических тем. Может быть, особенно ясно изменения эти проявляются в сценических воплощениях его пьес. Постановки «Мещан» в Ленинградском Большом драматическом театре, «На дне» — в московском театре «Современник» вызвали оживленную дискуссию. В этих и некоторых других спектаклях реализовано стремление по-новому прочесть драматические произведения Горького, увидеть и понять их тесное соприкосновение с насущными проблемами нынешнего времени. И то, что свежие прочтения горьковских пьес вызывают к себе не только глубокий интерес, но и ясно выраженное общественное признание, представляет убедительное свидетельство интенсивной жизни его произведений.

С этой точки зрения не могут не привлечь к себе внимания ответы советских писателей на анкету, проведенную журналом «Вопросы литературы» — в связи со столетием со дня рождения Горького. «Огромная беда,— пишет А. Арбузов,— в том, однако, что ни одному из русских классиков так не мешает хрестоматийность, как Горькому. Даже Маяковскому не в такой мере. Общепринятое, общезначимое нередко довольно плотно заслоняет вершины его творчества. Многим они не известны вовсе. В этом смысле открытие Горького еще впереди»¹. С суждениями А. Арбузова близко соприкасаются положения, высказанные Ю. Трифоновым. «Горький по-настоящему еще не прочтен и не понят,— заявляет он.— Вульгарный социологизм нанес ему вред более, чем кому бы то ни было. Горький — как лес: там есть и зверь, и птица, и ягоды, и грибы. А мы несем из этого леса одни грибы»².

¹ «Вопросы литературы», 1968, № 3, с. 7.

² Там же, с. 16.

Верной в этих высказываниях является мысль о возможности и необходимости нового осмысления художественного наследия Горького. Преодоление вульгарно-социологических взглядов, тех или иных привычных односторонних представлений о нем позволит более глубоко понять его особенности, общественно-эстетическую значимость.

Однако трудно согласиться с тем, что подлинное открытие Горького лишь только еще предстоит, что он по-настоящему еще не понят. Потребность в свежем прочтении Горького не дает оснований для того, чтобы перечеркнуть все существовавшие до сих пор оценки его творчества, отвергнуть как ложное и иллюзорное нынешнее понимание его произведений. Новое их осмысление вовсе не означает полную «отмену» ранее сформировавшихся представлений о его наследии.

Определенная преемственность проявляется не только в становлении и развитии писателя, литературы, но и в области восприятия литературных явлений. Она — эта преемственность — возникает тогда, когда свежее, так же как и предшествующее, прочтение художественных произведений осуществляется не в силу чисто субъективных настроений, не произвольно, а на основе раскрытия реального содержания, различных сторон творческих обобщений, их связи с новыми явлениями жизни.

В своей изменяющейся функции творчество Горького оказывает мощное влияние на развитие современной советской и мировой литературы. С художественным опытом основоположника социалистического реализма неизменно соприкасаются писатели, которые не хотят стоять в стороне от тревог, конфликтов современного мира, писатели, стремящиеся найти выход из его противоречий, писатели, в центре внимания которых находится исследование процессов социалистического переустройства общества. Горьковское начало в современной советской литературе — это прежде всего активное вторжение в жизнь, раскрытие жизненной правды во всей ее глубине, в ее ведущих тенденциях, художественное обобщение революционного, социалистического опыта, изображение нового человека в его столкновении, борьбе с индивидуализмом, косностью, обывательщиной, развенчание реальных прин-

ципов и мифов современного буржуазного образа жизни, буржуазной идеологии.

Плодотворное воздействие наследия Горького заключается не в появлении произведений, несущих в себе черты подражательности, а в том, что его творческие идеи побуждают различных по своему внутреннему облику молодых писателей к поискам оригинальных художественных обобщений, к созданию новых идейных, эстетических ценностей.

У Горького очень много друзей, продолжателей его творческого дела. Но у него — могучей художественной индивидуальности, зачинателя нового направления в мировой литературе — немало и противников. Они — эти противники — утверждают, что творчество его обособлено от тех новаторских исканий и экспериментов, которые захватили сейчас художественную интеллигенцию различных стран.

Однако совершенно неправомерно отождествлять всякий литературный эксперимент с новаторством. Очень часто литературные эксперименты сводятся к мелким изобретениям в области формы, к какому-то ее усовершенствованию, в то время как истинное новаторство — это всегда открытие новых пластов жизни, новых явлений во внутреннем мире человека, новых способов художественного претворения действительности.

Горький был подлинным новатором. Проблемы, с огромной художественной силой освещенные им, принадлежат к числу коренных вопросов XX века. Его глубокое проникновение в сущность жизненных процессов, социальную психологию, психологию личности открыло новые широкие пути образного освоения действительности. И именно поэтому его искусство привлекает к себе пристальное внимание многих современных художников слова.

В последнее время наблюдаются тенденции и совсем иного характера, предпринимаются попытки сблизить Горького с нереалистическими течениями в литературе XX века, с искусством так называемого авангарда. Некоторые зарубежные критики, исходя из восторженной оценки литературного авангарда, стремятся найти у Горького родственные с ним черты, которые могли бы служить основанием для известного

«оправдания» писателя. Одновременно с тем другие, в частности некоторые советские исследователи, желая показать широту творческих завоеваний Горького, отмечают, что даже в той области, которую авангардисты считали и считают своим достоянием, например, в освещении крайней запутанности, глубокой конфликтности человеческого сознания, автор «Жизни Клима Самгина», рассказов «Карамора», «О тараканах» сделал многое и, как можно понять этих исследователей, отнюдь не хуже, чем виднейшие авангардисты.

Однако Горький не нуждается ни в оправдании посредством установления родства его с нереалистическими течениями в литературе, ни в похвалах по поводу «соревнования» с авангардистами на их же плацдарме. Широта творческих исканий и свершений, в том числе и в изображении внутреннего мира человека, является неотъемлемым свойством его художнической индивидуальности. Глубоко оригинальное искусство Горького — искусство нового типа. И какие бы явления жизни ни входили в сферу творческой заинтересованности писателя, его замыслов, какие бы темы он ни разрабатывал, во всем раскрывается свой особенный мир, неповторимая поэтичность, неповторимое мастерство. При всех своих широчайших связях с явлениями предшествующей и последующей литературы, при всем огромном диапазоне своего воздействия, искусство основоположника социалистического реализма покоряет яркой самобытностью, внутренней целеустремленностью.

В творчестве Горького строители социалистической культуры, передовые деятели культуры капиталистических стран находят опору в стремлении создавать литературу, искусство, помогающие народу в его борьбе и труде, обогащающие его духовную жизнь. Произведения Горького — неисчерпаемый источник жизненной мудрости, творческих дерзаний, веры в человека, его созидательные силы.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Аксаков С. Т. — 274—276
 Александр I — 372
 Алексеев М. П. — 248
 Андерсен Г.-Х. — 387
 Андерсон III. — 302
 Андреев Л. Н. — 54, 55, 87
 Аннебринк Л. — 377
 Анненков П. В. — 128, 233, 372
 Аннинский Л. А. — 163
 Антокольский П. Г. — 167—
 168
 Ануй Ж. — 252
 Аполлинер Г. — 238
 Апухтин А. Н. — 238
 Арагон Л. — 204—206, 210, 216
 Арбузов А. Н. — 434
 Ариосто Л. — 78, 242, 346
 Арним Л.-А. — 341
 Арно А. — 332
 Ахматова А. А. — 221—223,
 239
 Бабочкин Б. А. — 255
 Байрон Дж.-Г. — 78, 81, 231,
 336, 351
 Бакунин М. А. — 414
 Балакирев М. А. — 309
 Бальзак О. — 20, 39 — 43, 45—
 47, 51, 59, 78, 79, 134, 144,
 217, 237, 238, 246, 247, 287,
 288, 311
 Бальмонт К. Д. — 184
 Баратынский Е. А. — 171
 Батюшков К. Н. — 153
 Бахтин М. М. — 105, 106, 329
 Беккет С. — 72
 Белинский В. Г. — 20, 29, 30,
 43, 44, 132, 232, 233, 235—
 237, 289, 345, 346, 355
 Белый Андрей — 182—183, 186
 Бенедиктов В. Г. — 238
 Беннет А. — 377
 Бевинска К. — 252
 Берггольц О. Ф. — 91, 430
 Бергсон А. — 6
 Бестужев А. А. — 123
 Бетховен Л. — 308
 Бизе Ж. — 305
 Блейк У. — 238
 Блок А. А. — 87, 154—156,
 182, 281
 Боборькин П. Д. — 96
 Бодлер Ш. — 238
 Боккаччо Дж. — 278, 328
 Борис Годунов — 369
 Бородин А. П. — 307
 Ботев Х. — 281
 Боткин В. П. — 274
 Брандес Г. — 375
 Брежнев Л. И. — 227
 Брехт Б. — 88, 107, 164, 216,
 218, 252

- Брийа-Саварен А. — 78
 Брик О. М. — 65
 Брюсов В. Я. — 182, 347, 348
 Буало Н. — 79
 Булгаков М. А. — 239
 Булгарин Ф. В. — 97, 232
 Бунин И. А. — 373—375
 Бурже П. — 428
 Бутков Я. П. — 274
 Бушмин А. С. — 51
- Вазов И. — 298
 Веерт Г. — 176
 Вейман Р. — 71
 Веласкес Д. — 306
 Вербицкая А. А. — 238
 Вересаев В. В. — 221, 222
 Веркор — 302
 Верлен П. — 182
 Вернер З. — 341
 Верхарн Э. — 182
 Веселовский А. Н. — 328
 Вильсон Дж. — 341
 Винкельман И.-И. — 323
 Виноградов В. В. — 149, 158, 159
 Виньи А.-В. — 235
 Виппер Ю. Б. — 330
 Вишневский Вс. В. — 218
 Волков И. Ф. — 197
 Вольтер — 51, 78, 162, 231, 239, 242, 276, 332, 348
 Вордсворт У. — 341
 Воронский А. К. — 8
 Вук Г. — 342
 Вургун Самед — 210
 Взземский П. А. — 171, 232
- Газенклевер В. — 251
 Галабер Э. — 305
 Гамсун К. — 52
 Гаркнесс М. — 47
 Гароди Р. — 211, 212
- Гаршин В. М. — 308, 309
 Гаузенблас К. — 147
 Гашек Я. — 243
 Гейне Г. — 18, 107, 176, 335, 336, 349
 Герцен А. И. — 18, 176, 237, 273, 274, 293, 295, 393
 Гершензон М. О. — 82
 Геттман Р.-А. — 377
 Гельдерлин И.-Х.-Ф. — 349
 Гёте И.-В. — 70, 83, 112, 117, 164, 186, 235, 236, 240, 246, 249, 289, 308, 349, 428
 Гиппиус З. Н. — 183
 Гиссинг Дж. — 377
 Гладков Ф. В. — 203
 Глинка М. И. — 307
 Гоголь Н. В. — 13, 20, 21, 37, 39—41, 43—45, 50, 51, 86, 107, 111, 130, 150, 193, 217, 236, 246, 247, 274, 283, 284, 289, 293—298, 307, 320, 336, 365, 370, 371, 374, 392
 Годар Ж.-Л. — 308
 Голенищев-Кутузов И. Н. — 329
 Голсуорси Дж. — 116, 288, 298, 377
 Гольденвейзер А. В. — 240
 Гольцев В. А. — 148
 Гомбрич Е. — 313
 Гомер — 75, 236, 237, 258, 324
 Гончаренко Н. В. — 361
 Гончаров И. А. — 20, 40, 62, 136, 246, 274, 275, 293, 295—297, 309
 Горанов К. — 315, 317, 318
 Горнфельд А. Г. — 244—245, 248
 Горький А. М. — 12, 20, 24, 35, 37, 55, 56, 59, 84, 89, 93, 152, 161, 172, 178—180, 202, 204, 205, 210, 234, 235, 239, 252, 311, 419—437

- Гофман Э.-Т.-А. — 78, 172, 236, 349
 Грибоедов А. С. — 245, 294
 Григорович Д. В. — 130, 274
 Григорьев А. А. — 26
 Григорьев В. П. — 149
 Григорьян Ар. П. — 99, 100
 Гриммельсхаузен Х.-Я.-К. — 348
 Грин А. С. — 224
 Гургани Фахр ад-дин Асад — 290
 Гюго В. — 161, 176, 193, 235, 236, 333, 335, 336
 Давыдов Д. В. — 171
 Даль В. И. — 11, 12, 274, 275
 Данилевский Г. П. — 96
 Данте Алигьери — 78, 164, 186, 230, 242, 249, 318, 329, 334, 393
 Даргомьжский А. С. — 307
 Дельвиг А. А. — 171
 Демирчян Д. К. — 68
 Державин Г. Р. — 345
 Державин К. Н. — 231
 Дефо Д. — 424
 Джеймс Г. — 377, 387
 Джойс Дж. — 302
 Джотто — 308
 Дидро Д. — 160, 237, 239, 276
 Диккенс Ч. — 83, 84, 144, 193, 235, 237, 288
 Дильтей В. — 266
 Днепров В. Д. — 101, 174
 Добин Е. С. — 138—139
 Добролюбов Н. А. — 60—62
 Довженко А. П. — 200
 Долежел Л. — 147
 Дос Пассос Дж. — 21
 Достоевский Ф. М. — 24, 40, 50, 51, 57, 58, 66, 85, 93, 140—144, 148, 152, 237, 242, 262, 274—276, 284, 293, 297—302, 307, 308, 366, 367, 371, 372, 388—418
 Дружинин А. В. — 233, 370
 Друри А. — 342
 Дю Бартас Г. — 242
 Дюкре-Дюмениль Ф.-Г. — 235
 Еврипид — 258
 Екатерина Медичи — 123
 Емельянов Б. А. — 253
 Есенин С. А. — 221, 223, 239, 247
 Ефимов А. И. — 149
 Жеромский С. — 298
 Жид А. — 342
 Жирмунский В. М. — 100, 248, 290
 Жуковский В. А. — 97
 Засодимский П. В. — 171
 Зегерс А. — 210
 Златовратский Н. Н. — 53, 54, 171
 Ибсен Г. — 85
 Иванов Вс. В. — 121, 152, 203
 Иванов Вяч. И. — 186
 Ивашкевич Я. — 210
 Ионеско Э. — 72
 Исаковский М. В. — 150
 Казаков Ю. П. — 129, 375
 Кайзер В. — 78, 103, 267, 269, 279
 Кальдерон П. — 306
 Камознс Л. — 328
 Карамзин Н. М. — 345
 Карл IX — 123
 Каронин С. (Петропавловский Н. Е.) — 171
 Кастильоне Б. — 242
 Катаев В. П. — 85, 137, 138

- Кафка Ф. — 302
 Кицлинг Р. — 342
 Китс Дж. — 350
 Кнебель М. О. — 131, 255
 Ковалев В. А. — 101
 Козинцев Г. М. — 255
 Козлов И. И. — 232
 Кок П.-Ш. — 235, 236
 Коллингвуд Р.-Дж. — 312—313
 Колридж С.-Т. — 341, 351
 Конрад Дж. — 377
 Конрад Н. И. — 291—292
 Корнейчук А. Е. — 210
 Корнель П. — 332
 Короленко В. Г. — 74, 93, 137,
 148, 373, 374
 Котт Я. — 260
 Крамер Т. — 235
 Кребийон П.-Ж. — 332
 Кретьен де Труа — 290
 Кристи А. — 262
 Кроче Б. — 6, 344, 345
 Купала Я. — 216
 Купер Ф. — 235, 236
 Курляндская Г. Б. — 151—152
 Курочкин В. С. — 274
 Кюи Ц. А. — 309

 Лаврецкий И. М. — 273
 Лавров П. Л. — 364—365
 Лалич И. — 114
 Ламартин А.-М.-Л. — 242
 Лафайет М.-М. — 133
 Лафонтен Ж. — 235
 Левик В. В. — 354
 Левис — см. Льюис
 Левитан И. И. — 90
 Легуве Г.-М.-Ж.-Б. — 332
 Ленин В. И. — 15, 16, 43, 44,
 55, 179, 187, 190—192, 225,
 279, 318, 319, 354, 431
 Леонардо да Винчи — 308
 Леонов Л. М. — 50, 138, 164,
 203, 210, 216, 218, 425
 Леонтьев К. Н. — 370
 Лермонтов М. Ю. — 81, 111,
 112, 160, 283, 293, 295, 298,
 307, 336, 367
 Лесажа А.-Р. — 235, 236
 Лесков Н. С. — 53, 93, 107
 Лессинг Г.-Э. — 349
 Лихачев Д. С. — 99
 Ломоносов М. В. — 345
 Лопе де Вега К.-Ф. — 306
 Лоти П. — 342
 Лукач Г. — 40, 41, 166
 Луначарский А. В. — 330
 Льюис М.-Г. — 235
 Любимов Н. А. — 148

 Мазаччо — 308
 Майков А. Н. — 274
 Мальро А. — 139
 Малышкин А. Г. — 203
 Мандельштам О. Э. — 281
 Манн Г. — 298
 Манн Ю. В. — 381, 382
 Марвелл Э. — 281
 Маргарита Наваррская — 242
 Маритен Ж. — 6—7
 Маркиш С. П. — 258—259
 Маркс К. — 45, 47, 181, 238,
 258, 259, 279, 305—307, 337,
 414, 423
 Марриет Ф. — 235
 Мартен дю Гар Р. — 288, 298
 Матюрен — см. Мэтьюрин
 Маяковский В. В. — 164, 197,
 203, 210, 216, 218, 239, 434
 Межелайтис Э. Б. — 216
 Мелвилл Г. — 238
 Менгс А.-Р. — 344
 Мендельсон М. О. — 342
 Мережковский Д. С. — 184
 Мериме П. — 122—123, 369
 Метченко А. И. — 221, 223

- Микеланджело Буонарроти — 393
 Миллес Дж.-Э. — 344
 Милтон Дж. — 164, 231
 Мирский Д. П. — 273, 274
 Михайлов М. А. — 274
 Мицкевич А. — 81, 324, 336, 386
 Мицкевич С. И. — 351, 354
 Мольер Ж.-Б. — 20, 164, 332, 333
 Мопассан Г. — 40, 41, 172, 173, 311, 376
 Моррис У. — 176
 Моцарт В.-А. — 308
 Мур Дж. — 377
 Мур Т. — 231, 350
 Мусоргский М. П. — 307, 309
 Мутер Р. — 344
 Мэтьюрин Ч.-Р. — 78—79, 235
 Мюльнер А. — 341
 Мюссе А. — 242, 428
- Назым Хикмет — 218, 219
 Наполеон I — 401
 Нарезный В. Т. — 320
 Наумов Н. И. — 171
 Недошивин Г. А. — 42
 Незвал В. — 210, 216
 Некрасов Н. А. — 43, 193, 273, 274, 293, 295, 296, 365
 Немирович-Данченко Вл. И. — 131, 255, 256
 Неруда П. — 164, 210, 218
 Нечаев С. Г. — 414
 Низами — 290
 Никитин И. С. — 274
 Николай I — 383
 Ницше Ф. — 185, 186
 Ничев Б. — 351—352
 Новалис — 172, 341
 Новиченко Л. Н. — 101
 Норвид Ц.-К. — 281
- Обломиевский Д. Д. — 330
 Овербек Ф. — 343
 Овчаренко А. И. — 221
 Огарев Н. П. — 274
 Одоевский В. Ф. — 97
 Озеров В. А. — 345
 О'Нил Ю. — 302
 Ортега-и-Гассет Х. — 186—187
 Островский А. Н. — 24, 56, 57, 84, 86, 274, 275, 284
 Островский Н. А. — 20, 34, 84, 197
- Павленко П. А. — 27—28
 Панаев И. И. — 274
 Панова В. Ф. — 113—114
 Парсаданов Н. Я. — 315—317, 360
 Пастернак Б. Л. — 221—223
 Паустовский К. Г. — 90, 375
 Пенго Б. — 72, 75
 Петр I — 369
 Петефи Ш. — 81, 324
 Петрарка Ф. — 78, 242, 328
 Петров С. М. — 217, 218
 Писарев Д. И. — 233, 234, 367, 368
 Писемский А. Ф. — 53
 Платонов А. П. — 239
 Плеханов Г. В. — 52, 53
 Плещеев А. Н. — 274
 Погодин М. П. — 97
 Погодин Н. Ф. — 97, 216
 Полевой Б. Н. — 34
 Помяловский Н. Г. — 93, 273, 274, 293, 295, 296
 Поспелов Г. Н. — 275—276
 Потье Э. — 176
 Прево Ж. — 149
 Пристли Дж.-Б. — 302
 Пришвин М. М. — 149, 221—224, 375

- Прокофьев А. А. — 216
 Прус Б. — 298
 Пруст М. — 161, 302, 423
 Пруцков Н. И. — 17
 Пугачев Е. И. — 369
 Пудовкин Вс. И. — 200
 Пуйманова М. — 216
 Пушкин А. С. — 8, 9, 25, 30, 82,
 97, 111, 123—125, 127, 153,
 159, 164, 171, 193, 231—235,
 274, 281, 293—298, 307, 336,
 367—371, 373, 374, 392
 Пыпин А. Н. — 373

 Рабле Ф. — 78, 105, 106, 217,
 249, 328, 329
 Равенских Б. И. — 255
 Радклиф А. — 235, 236
 Расин Ж. — 133, 241, 332
 Рафаэль С. — 308
 Реизов Б. Г. — 268, 269
 Рембо А. — 182
 Рембрандт — 308
 Репин И. Е. — 307
 Рескин Дж. — 52
 Решетников Ф. М. — 273, 295,
 296
 Рибера Х. — 306
 Рид Х. — 6
 Риккерт Г. — 266
 Римский-Корсаков Н. А. — 307
 Ричардсон С. — 235, 237
 Роб-Грийе А. — 72
 Роденбах Ж. — 186
 Розов В. С. — 165—166
 Роллан Р. — 40, 74, 118, 119,
 160, 176, 189, 239, 298, 428,
 433
 Романов П. С. — 221
 Ронсар П. — 241, 242
 Россетти Д.-Г. — 344
 Рыльский М. Ф. — 210
 Руссо Ж.-Ж. — 239, 270

 Руткевич М. Н. — 310
 Рэнд Э. — 342

 Салтыков-Щедрин М. Е. — 8,
 18, 21, 93, 106, 107, 150, 160,
 176—178, 217, 237, 273, 274,
 293, 295, 296, 307, 372
 Санд Ж. — 236, 237, 286—287,
 335, 376
 Сарнов Б. М. — 140
 Саррот Н. — 22, 23
 Сартр Ж.-П. — 76, 77
 Саути Р. — 341
 Светлов М. А. — 114—115
 Свифт Дж. — 107, 217, 387
 Сезанн П. — 23
 Сейфуллина Л. Н. — 203
 Сельвинский И. Л. — 230
 Сенкевич Г. — 428
 Сент-Экзюпери А. — 91, 140,
 144—146
 Серафимович А. С. — 34, 119—
 121, 197, 203, 218
 Сервантес М. — 75, 121, 122,
 229, 235, 236, 246, 247, 249,
 306, 328, 331, 334, 373, 379—
 382, 384, 387, 404, 428, 429
 Сергеев-Ценский С. Н. — 221,
 222
 Серов А. Н. — 309
 Сидни Ф. — 281
 Сименон Ж. — 262
 Скотт В. — 40, 59, 133, 144,
 235—237
 Слепцов В. А. — 93, 274, 295
 Словацкий Ю. — 351
 Соколов А. Н. — 95, 102, 172,
 174, 175
 Соколов-Микитов И. С. — 375
 Сологуб Ф. — 79, 184, 185
 Софокл — 251, 252, 258
 Спендер С. — 342
 Сперацкий М. М. — 372

- Станиславский К. С. — 255
 Стендаль — 11, 40, 133—135,
 144, 149, 193, 229, 237, 238,
 298, 311, 428
 Стилль А. — 219
 Стоянов Л. — 172—173
 Суворин А. С. — 373
 Сурбаран Ф. — 306
 Суриков В. И. — 307
 Сухово-Кобылин А. В. — 274
 Сю Э. — 238
- Танели Д. — 71
 Тассо Т. — 242, 346
 Твардовский А. Т. — 210, 216
 Тик Л. — 341
 Тимофеев Л. И. — 324, 325
 Товстоногов Г. А. — 255
 Толстая С. А. — 153
 Толстой А. Н. — 21, 37, 38, 59,
 114, 118, 192, 193, 197, 210,
 216, 239
 Толстой Л. Н. — 8, 15—17,
 20, 26, 27, 39—41, 43, 50, 51,
 58, 59, 67, 73, 74, 83, 84, 97,
 110, 111, 116—117, 128, 129,
 137, 152, 157, 160, 173, 176,
 193, 232, 240—242, 249, 254—
 255, 262, 274—276, 293, 297,
 298, 300, 302, 307, 318, 319,
 348, 357, 365—368, 371—373,
 415, 428, 429
 Тренев К. А. — 203
 Трифонов Ю. В. — 434
 Туманян О. — 324
 Турбин В. Н. — 100
 Тургенев А. И. — 232
 Тургенев И. С. — 25, 26, 40, 41,
 51, 60, 61, 67, 97, 151—153,
 274, 275, 293—296, 307,
 364—387
 Тютчев Ф. И. — 93, 153, 238,
 261
- Уилсон С. — 342
 Успенский Г. И. — 18, 93, 293,
 295, 296
 Успенский Н. В. — 273, 274,
 296
 Утин Е. И. — 177
 Учелло П. — 308
 Уэллс Г. — 278
- Фадеев А. А. — 34, 121, 129,
 197, 203
 Фарер К. — 342
 Федин К. А. — 28, 29, 89—91,
 113, 158, 203, 210, 350
 Федотов П. А. — 307
 Фейт Ф. — 343
 Фелпс Г. — 377
 Фет А. А. — 79, 153
 Филдинг Г. — 235, 236
 Фишер Э. — 7, 8
 Флеминг Я. — 262
 Флобер Г. — 40, 41, 51, 58, 59,
 161, 172, 173, 311, 376, 377
 Франко И. Я. — 73
 Франс А. — 10, 18, 38, 40, 107,
 176, 217, 241, 242, 298
 Фрейд З. — 6, 69, 70
 Фриборн Р. — 377
 Фридерих В. — 242
 Фурманов Д. А. — 34, 121, 203
 Фурье Ш. — 177
 Фюрих Й. — 343
- Хаксли О.-Л. — 342
 Хаузер А. — 356
 Хвостов Д. И. — 344
 Хейдеггер М. — 71
 Хемингуэй Э. — 84, 302
 Хент Х. — 344
 Хлебников В. В. — 221
 Ходасевич В. Ф. — 82
 Христина Пизанская — 242

- Цветаева М. И. — 221, 222
Цеткин К. — 191, 192
- Чайковский П. И. — 307, 309
Чапек К. — 107, 217
Чаренц Е. — 210
Чернышевский Н. Г. — 11, 12,
13, 56, 89, 125—127, 159,
176, 177, 240, 273, 293, 295
Чертков В. Г. — 110
Чехов А. П. — 8, 40, 41, 50, 68,
86, 95, 130, 150, 193, 255,
256, 293, 297, 300—302, 307—
309, 320, 373, 374
Чичерин А. В. — 172, 173
- Шаховской А. А. — 344
Шевченко Т. Г. — 111, 112, 336
Шекспир В. — 20, 90, 133, 164,
186, 230—232, 236, 245—249,
255, 260, 262, 267, 289, 306,
308, 320, 328, 331, 334, 379—
382, 384, 427
Шелли П.-Б. — 81, 335, 336,
351
Шиллер Ф. — 24, 117, 240, 289,
322, 323, 336, 349
- Ширинский-Шихматов П. А. —
344
Шкловский В. Б. — 224
Шнорр Ю. — 343
Шолохов М. А. — 20, 37, 50,
197, 203, 204, 206, 210
Шоу Б. — 176, 298
Шпис Х.-Г. — 235, 236
Шпитцер Л. — 151
- Щербаков А. С. — 204
Щербина В. Р. — 315
- Эйзенштейн С. М. — 200
Эйхендорф Й. — 172
Эккерман И.-П. — 83
Эллис — 182, 185
Эльсберг Я. Е. — 101, 102
Эльяшевич А. П. — 215, 216
Энгельс Ф. — 39, 45, 47, 238,
277, 305, 306, 337, 414
Эренбург И. Г. — 229, 308, 314
Эсхил — 258
- Юнг К.-Г. — 69—71
- Языков Н. М. — 171
Якобсон Р. О. — 103, 279—282
-

ОГЛАВЛЕНИЕ

ГЛАВА ПЕРВАЯ. Мировоззрение, идейность, искусство слова	5
ГЛАВА ВТОРАЯ. Творческая индивидуальность писателя	64
ГЛАВА ТРЕТЬЯ. Проблемы стиля	98
ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ. Октябрьская революция и творческие принципы социалистической литературы	176
ГЛАВА ПЯТАЯ. Время и жизнь литературных произведений	228
ГЛАВА ШЕСТАЯ. Типологическое изучение литературы	265
ГЛАВА СЕДЬМАЯ. О прогрессе в литературе и искусстве	303
ГЛАВА ВОСЬМАЯ. Тургенев и связи эпох	364
ГЛАВА ДЕВЯТАЯ. Достоевский и его литературное наследие	388
ГЛАВА ДЕСЯТАЯ. Горький и современность	419
Указатель имен	438

Храпченко М. Б.
Х 90 Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы. Изд. 4-е. М., «Худож. лит.», 1977.

446 с. (Б-ка произведений, удостоенных Ленинской премии)

В книге акад. М. Б. Храпченко, удостоенной Ленинской премии, дается современное освещение важнейших вопросов теории литературы и эстетики.

Все они рассматриваются с привлечением большого конкретного материала. В этой связи много внимания уделено творчеству крупнейших писателей-реалистов, русских и зарубежных: Тургенева, Достоевского, Л. Толстого, Флобера, Балзака и др.

Автор характеризует значение многообразного опыта социалистической литературы, полемизирует с ниспровергателями социалистического реализма.

X 70202-059
028 (01)-77 214-77

8P2