

Г. Н. ПОСПЕЛОВ

ТЕОРИЯ
ЛИТЕРАТУРЫ

Г. Н. ПОСПЕЛОВ

ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

*Допущено
Министерством высшего и среднего
специального образования СССР²⁰
в качестве учебника
для студентов
филологических специальностей
университетов*



Москва «Высшая школа» 1978

ББК 83
П62

Рецензенты:

*кафедра теории литературы
Донецкого государственного университета
(зав. кафедрой докт. филол. наук, проф. И. И. Стебун);
член-корреспондент АН СССР Л. И. Тимофеев*

111505

Поспелов Г. Н.

П62 Теория литературы: Учебник для ун-тов. — М.:
Высш. школа, 1978. — 351 с. Библиогр.: с. 343—344.
В пер.: 1 р. 20 к.

В учебнике дана краткая история концепций искусства и литературы от античности до наших дней; разъясняются идейные, творческие и эстетические свойства искусства, а также специфика литературы в ее сопоставлении с другими видами искусства на основе содержательных различий ее родов. Теоретические принципы изучения национальных литератур рассматриваются в стабильности их исторического развития, в смене литературных течений и направлений, художественных систем, методов и жанров.

Предназначается для студентов филологических факультетов университетов.

П $\frac{70202-384}{001(01)-78}$ 135—78

ББК 83
8

Учебник «Теория литературы», предназначенный для студентов старших курсов филологических факультетов университетов, соответствует программе курса, написанной тем же автором и утвержденной Министерством высшего и среднего специального образования. Во «Введении» историографически рассматриваются две самые основные проблемы — специфика литературы как вида искусства и закономерности ее национально-исторического развития. Две большие части учебника посвящены художественной литературе в ее социально-исторической специфике и закономерностям развития литературы. Специальная, XIII глава посвящена литературе социалистического реализма, ее проблематике, жанрам, многообразию стилей. В конце книги дан предметный указатель.

Основная задача автора заключалась в том, чтобы предложить конкретно-историческую трактовку общих и частных проблем теории литературы, опирающуюся на основные положения историко-материалистического метода.

ИСТОРИЧЕСКОЕ РАЗВИТИЕ ТЕОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ

Научное мышление современного человечества представляет собой сложное взаимодействие целых групп отдельных наук — *конкретных* (естественных и общественных) и *абстрактных*¹. Занимая определенное место среди других наук, каждая наука оправдывает свое существование прежде всего тем, что ее исследованию подлежит какой-то особый предмет, какая-то особая область или сторона явлений реального мира, имеющая свои закономерности существования и развития.

Литературоведение имеет свой особый предмет исследования. Это — словесное художественное творчество, художественная литература всех народов мира, состоящая из множества отдельных произведений, созданных на разных языках. Произведения эти всегда получают затем *публикацию* — они могут быть исполнены устно или могут быть написаны, напечатаны, поставлены на сцене для восприятия людей, представляющих национальную общественность. Благодаря этому художественные произведения становятся достоянием национального общества и живут в его сознании. Значит, литературоведение в силу таких особенностей жизни своего предмета является конкретной *общественной наукой*.

Для того чтобы изучать произведения *словесного* художественного творчества (выделяя их среди множества других, нехудожественных словесных произведений), необходимо иметь какое-то понимание существенных особенностей этого творчества и художественного творчества (искусства) вообще. Понимание сущности предмета изучения требует от литературоведов обобщающих размышлений и создания целой системы общих понятий; она представляет собой *первую основную* теоретическую *проблему* литературоведения. Короче, ее можно назвать проблемой *специфики* литературы как вида искусства.

Но художественная литература (словесность) каждого народа изменяется во времени — в ней появляются все новые и новые про-

¹ Конкретные науки изучают отдельные области и стороны жизни природы и общества; таковы физика, химия, биология, общая история, политическая экономия и т. д. Абстрактные науки изучают те или иные самые общие закономерности, проявляющиеся и в жизни природы, и в жизни общества; таковы формальная и диалектическая логика, математика, математическая логика, семиотика и т. и. Подробно о различиях этих наук см. в кн.: *Кедров Б. М.* Классификация наук, т. 2. М., 1965, с. 467—474.

изведения, существенно отличные от предыдущих. Иначе говоря, все национальные литературы имеют свою *историю*. И литературоведение, изучая их, не может не учитывать этого важнейшего их свойства. В силу этой особенности своего предмета литературоведение само является исторической наукой. Оно — *общественно-историческая* наука. Как и другие исторические науки — естественные (астрономия, геология, зоология, антропология и др.) и общественные (история гражданской жизни народов, их экономических отношений, их материальной культуры и др.), — литературоведение, углубляясь в жизнь своего предмета, приходит постепенно к выяснению *закономерностей* его исторического развития. Такое выяснение очень сложно, оно требует создания своей системы теоретических понятий. Это — *вторая основная* теоретическая проблема науки о литературе.

В разработке основные теоретические проблемы литературоведения тесно связаны между собой, в своем разрешении они *определяют* друг друга. С одной стороны, невозможно изучать закономерности исторической жизни литературы, не зная, что такое вообще художественная литература в ее специфических свойствах; с другой стороны, специфика литературы всегда проявляет себя в ее национально-историческом развитии. И только в процессе изучения всей конкретности этого развития может быть достигнуто верное общее понимание специфики литературы.

От разрешения основных теоретических проблем литературоведения зависят постановка и разрешение других, *производных* его проблем. Такова проблема того или другого понимания *состава* литературно-художественных произведений — соотношения их сторон и элементов. Такова проблема исторической *классификации* произведений с различных их сторон. Произведения национальных литератур могут отличаться друг от друга по *родам и жанрам*, по *направлениям*, по преобладающим в них разновидностям идейно-эмоционального *нафоса*, по *признакам* отражения жизни, по *стилям* и т. п. Такова же особенно важная для всех наук об искусствах *аксиологическая* (греч. *αξιον* — ценный) проблема — проблема оценки литературных произведений по степени их художественности и общественно-исторической значимости. Эти теоретические проблемы литературоведения потому и могут быть названы производными, что постановка и разрешение их зависят от решения основных его проблем.

Как же исторически возникла сама постановка основных теоретических проблем литературоведения? Как исторически изменялось решение этих проблем?

1. Эпоха философского «ведения» искусства и литературы

К осмыслению специфики искусства вообще и художественной словесности в частности обобщающая мысль человечества обратилась удивительно рано. Впервые в IV в. до н. э. этот вопрос поста-

вил и по-своему ответил на него древнегреческий философ Платон в своих «диалогах». Этим было положено начало той огромной исторической эпохе, когда разрешение проблемы художественного творчества находилось, в основном, в руках философов, когда именно они занимались обобщающим «ведением» искусства и литературы. Литературоведения как особой науки еще не было. Такое положение существовало очень долго — до второй половины XVIII в., до времени Гельвеция и Дидро. Эту эпоху можно поэгому назвать эпохой «предлитературоведения»¹.

Характерной чертой философского «ведения» искусства и литературы было то, что философы, занимавшиеся им, — от Платона до Дидро — приближались к разрешению только первой из основных теоретических проблем будущего литературоведения — проблемы *специфики* художественного творчества, в частности словесного. Второй же основной теоретический вопрос — о *развитии* искусства и литературы — они не умели поставить, так как их обобщающее мышление было еще лишено *историзма*.

Но эту большую эпоху можно разделить на две неравные части. Долгое время, от античности до позднего Возрождения, философы, изучающие специфику искусства и литературы, в большинстве своем стояли на позициях *объективного идеализма*. Позднее, в XVI—XVII вв., ведущая роль в разрешении этой проблемы перешла к философам, разделяющим, так или иначе, *сенсуалистические*² взгляды.

Еще в философии Платона довольно отчетливо выявились и сильные и слабые стороны объективно-идеалистического подхода к проблеме искусства. Полагая, что все предметы, существующие в жизни или в природе, как тогда говорили, порождаются своими духовными «пробобразами», своими «идеями», Платон пришел тем самым к чрезвычайно важному для теории искусства расчленению двух философских понятий — *общих, существенных* особенностей жизни и их *отдельных проявлений*.

Он применил это расчленение и в своих рассуждениях об искусстве. «К чему направляется живопись, изображая отдельную вещь? — спрашивает Платон в диалоге «Государство». — К тому ли, чтобы подражать сущему, как вещь есть сама по себе, или к являющемуся у ся, как она является? Представлению или истине

¹ Из этого не следует, что в те времена вопросами литературы никто, кроме философов, не занимался. Иногда к ним обращались и сами деятели искусства, прежде всего поэты. Так, в I в. до н. э. римский поэт Гораций написал нечто вроде творческого манифеста — «Послание к Пизонам (об искусстве поэзии)». Но в античности это был единственный случай. Традиция выступлений писателей с литературными программами возникла гораздо позднее. Лишь в середине XVI в. Ж. дю Белле написал трактат «Защита и прославление французского языка», ставший манифестом «плеяды». Более столетия спустя Н. Буало создал манифест французского классицизма — стихотворный трактат «Поэтическое искусство». Значит, и в XVI—XVII вв. такие выступления были очень редким явлением среди многочисленных философских трактатов об искусстве.

² *Сенсуализм* (лат. *sensus* — ощущение) — философское направление (Э. Б. Кондильяк, Д. Милье и др.), полагающее, что ощущение — это основной и единственный источник познания.

подражает живопись?» — спрашивает он о том же другими словами. И отвечает: «Представлению»¹.

Такой ответ как будто вполне правилен. Произведения искусства, действительно, непосредственно воспроизводят не общие, существенные свойства явлений жизни сами по себе, но отдельные явления в их индивидуальности. Это воспроизведение отдельных явлений жизни в их «изображении», в образах искусства философы понимали тогда как «подражание (греч. *mimesis*) природе».

Однако сама разделительная постановка вопроса — сущность или явления воспроизводит искусство? — у Платона неверна. Сущности нет вне явлений, явления всегда как-то проявляют в себе свою сущность, и художники всегда воспроизводят отдельные явления жизни из интереса к их сущности. По Платону, духовные «идеи» постигаются лишь философским умозрением, явления жизни — это только «тени» духовных «идей», а образы искусства, которые могут «подражать» лишь этим явлениям, представляют собой тем самым только «тени от теней». «Ведь самой идеи-то не производит ни один художник»², — говорит Платон, увлекаясь своей дуалистической концепцией, снижающей значение искусства.

Таким образом, осуществив на основе объективного идеализма величайшее философское открытие, Платон не сделал из него убедительных искусствоведческих выводов. Он не поставил вопрос о том, может ли искусство гораздо активнее и совершеннее, чем явления реальной жизни, воплощать в своих образах «истину» этих явлений.

Некоторые философы античности, продолжая традиции Платона, приходили к другим выводам. Так, римский оратор Цицерон (I в. до н. э.), исходя из тех же философских предпосылок, был антиподом Платона во взглядах на искусство. Он полагал, что художник, создавая образы своих произведений, не наблюдает реальных явлений жизни, но исходит из непосредственного созерцания тех идеально мыслимых «форм вещей», которые греческий философ называл «идеями». «...Когда художник, — писал Цицерон, — изготовлял изображение Юпитера и Минервы, он во все не созерцал какое-либо [действительное существо], которому бы он уподоблял свои произведения. Но в его собственном уме жил некий возвышенный образ красоты. Созерцая его и будучи в него погружен, он направлял к уподоблению ему и искусство...» («Об ораторе») ³.

Позднее сложилось философское учение «неоплатонизм», крупнейшим представителем которого был Плотин (III в. н. э.). Тогда на языке объективного идеализма, противопоставляющего мир духовный и мир реальный, было достигнуто более отчетливое понимание соотношения искусства и жизни. Усвоив платоновский взгляд на искусство как «подражание природе», Плотин возражал против недооценки Платоном искусства. «А если, — писал он, — кто-

¹ Памятники мировой эстетической мысли в 5-ти т. (далее: ПМЭМ), т. 1. М., 1962, с. 113—114. (Разрядка в приводимых цитатах из ПМЭМ наша. — П. П.)

² Там же, с. 113.

³ Там же, с. 192.

нибудь прииижает искусства на том основании, что они в своих произведениях подражают природе, то прежде всего надо сказать, что и произведения природы подражают [чему-то] иному ...необходимо иметь в виду, что произведения искусства подражают не просто видимому, но восходят к смысловым сущностям (logos), из которых состоит и получается сама природа, и что, далее, они (искусства. — Г. П.) многое создают и от себя» («Энеады»). На вопрос о том, что же искусства «создают от себя», отвечал так: «Именно, они прибавляют к... ущербному (другие черты своих образов. — Г. П.) в качестве обладающих красотой»¹.

Как надо понимать Плотина? Что значит «уепербное» в образах искусства? По-видимому, это те их черты, которые слабо или искаженно воплощают в себе «смысловые сущности» изображаемой жизни. А черты, «обладающие красотой», — это, видимо, такие, которые создают совершенное творческое воспроизведение жизни в ее «смысловых сущностях». Объективно-идеалистическое понимание сущности явлений Плотин применил в своей теории искусства гораздо более убедительно, чем это сделал Платон.

«Неоплатонизм» был философией позднего «язычества», противостоящей христианству с его крайним спиритуализмом. Когда эта религия стала господствующей, она отрицательно повлияла на теории искусства, возникавшие в поздней античности, в средние века, в эпоху Возрождения. Религиозно мыслящие философы этих времен пошли вспять — от Плотина к Платону. Они интересовались не совершенством художественного воплощения сущности жизни, а совершенством божественных «идей», находящихся вне действительности. Поэтому для них было одинаково важно и воплощение этих «идей» в образах искусства, и их проявление в предметах реальной жизни. Они подходили к художественным произведениям с *общезстетической*² точки зрения, обходя вопрос о специфике искусства.

Так, Аврелий Августин («Блаженный») (IV в. н. э.) полагал, что «во всех искусствах нравится соответствие» и что «это подлинное и первое единство усматриваются не плотскими очами и не ощущением каким-либо, а постижением мысли»³. Формы Аквинский (XIII в.) думал, что «красота» связана с «формами (идеями. — Г. П.) вещей», которые существуют «и о м и м о с а м и х вещей», что они предшествуют «умностиаемому бытию» так же, как «подобие дома заранее существует в мысли зодчего»⁴.

¹ ПМЭМ, т. 1, с. 225.

² Слова «эстетика» (греч. aestaisis — ощущение), «эстетический» тогда не употреблялись. Их впервые применил немецкий философ А. Баумгартен в середине XVIII в. Он назвал «эстетикой» науку о низшем, чувственно познании жизни, которое отличал от познания высшего — интеллектуального, логического. Предметом этой науки для него было и восприятие художественных произведений, и восприятие красоты явлений реальной жизни.

³ ПМЭМ, т. 1, с. 267.

⁴ Там же, с. 290, 291.

Философы итальянского Возрождения развивали подобные же взгляды. Так, Марсилио Фичино (XV в.) был убежден, что «сущностью красоты не может быть тело, ибо если красота была бы телесной, она не имела бы ничего общего с добродетелями души, которые бестелесны»¹. Джордано Бруно, монах, сожженный церковью на костре как еретик, хотя и ссылаясь на Плотина, был, по существу, гораздо ближе к Платону. «Красота, которая видна в телах, — писал он, — есть вещь случайная и не ваяя... Разум (же)... воспринимает истинную красоту путем обращения к тому, что создает красоту тела... ведь это душа сделала и образовала его таким...» Но и душа, по Бруно, прекрасна не сама по себе. «Значит, — писал он, — нужно подняться к тому высшему интеллекту, который сам по себе прекрасен и сам по себе благ»².

Таким образом, философская мысль от античности до эпохи Возрождения, выдвигая проблему специфики искусства и, шире, проблему прекрасного в искусстве и жизни, решала их, в основном, исходя из объективно-идеалистических взглядов. Усвоив учение Платона об искусстве как «подражании природе» (жизни), его различие понятий «сущности» и «явления», философы имели богатые возможности применить их в разработке этих проблем и достигли в этом некоторых успехов. Наибольшее значение получили суждения Плотина, согласно которым произведения искусства «подражают не просто видимому, но восходят к смысловым сущностям, из которых состоит сама природа», и «многое создают от себя».

Традиции объективного идеализма в понимании специфики искусства были продолжены позднее немецкой классической философией, в особенности Гегелем в его «Эстетике». Но в XVII—XVIII вв. господствующее значение приобрели эстетические теории, исходящие из сенсуалистических взглядов. Философы этого времени, которых уже не удовлетворяли авторитарные догматы официальной религии, отказались от веры в «высший разум», определяющий сущность вещей, создающий их красоту, и обратились к исследованию прекрасного в жизни и искусстве как явления, воспринимаемого с помощью *ощущений*. На первый план они выдвинули понятие эстетических *вкусов* людей.

Но в процессе восприятия жизни, в постижении через явления ее сущности, ощущения и их сочетания представляют собой, конечно, лишь начальный, исходный момент. Их можно трактовать по-разному: как отражение *объективных* свойств реальных явлений жизни или как проявление *субъективных* состояний человеческого сознания. Поэтому в сенсуализме может брать свое начало и философия субъективного *идеализма*, и философия *материалистическая*. В эстетических идеях XVII—XVIII вв. находили выражение обе эти тенденции, но вторая заметно брала верх над первой.

¹ ПМЭМ, т. I, с. 500.

² Там же, с. 578.

Так, англичанин А. Шефтсбери, рассуждая в «Философской распосди» (1711) о том, «как... вырабатывается истинный вкус», полагал, что «прекрасное» заключается не в «веществе» предметов, а в «искусстве», в «замысле», а красота замысла порождается «разумом». Но «разум» у Шефтсбери — это нечто другое, чем божественный «ум» у Плотина или «высший интеллект» у Бруно; это разум человека, который дается ему «от природы и ни от куда больше», поэтому «в красоте объектов» «нет никакой тайны...»¹. И английский философ Давид Юм свою статью «О норме вкуса» (1740) начинает с положения, что «прекрасное» — это не качество «самих вещей», что оно существует лишь в созерцающем венци — «разуме» и все дело в «совершенстве нашего интеллектуального вкуса». Затем этот выдающийся представитель субъективного идеализма приходит, по существу, к опровержению этой своей мысли. Юм говорит об «определенных общих принципах одобрения и порицания», вытекающих из «качества» самих «объектов». Эти принципы создаются «опытом» людей в «распознавании прекрасного», «привычками» «понимать, исследовать и оценивать отдельные произведения, вызывающие восхищение в разные века, у разных народов». При этом очень важно «приводить сравнение между отдельными видами и степенями прекрасного» и учитывать «обстоятельства жизни» и «точку зрения» той страны и эпохи, в которых создано то или иное произведение. Значит, по Юму, есть «истинные», или «хорошие», вкусы и вкусы, «явно отклоняющиеся от истинной нормы». И философ приходит к правильному выводу, что «о вкусах можно спорить»².

Другие философы того времени, первоначально английские, занимались исследованиями объективных свойств прекрасного. Так, Г. Хом в главе «О прекрасном» («Элементы критики», 1762) полагал, что прекрасны те предметы, в которых «все... части слиты в единое целое», которые обладают свойствами «правильности, единообразия, пропорциональности...». Это доказывает, что «наш вкус к этим свойствам не случаен, а постоянен и всеобщ...»³

Большой шаг вперед в понимании сущности прекрасного сделал французский философ-материалист Дени Дидро в энциклопедической статье «О прекрасном». Признавая, что прекрасное создается «порядком, отношениями, соразмерностью, симметрией», он справедливо указывал, что явления *одного и того же рода* могут, с этой точки зрения, сильно отличаться друг от друга; например, «тюльпан может быть красив или безобразен», прежде всего «по сравнению с другими тюльпанами», затем — с «другими цветами» и далее — с «другими растениями». Это приводит Дидро к верной мысли о наличии объективных эстетических «отношений» между явлениями жизни. Отсюда он сделал очень важный вывод, относящийся к искусству: «...принцип подражания прекрасной природе

¹ ИМЭМ, т. 2, с. 124—130.

² Там же, с. 143, 146—154.

³ Там же, с. 110, 113.

требует глубочайшего и обширнейшего изучения ее произведений во всех родах»¹, прежде всего, конечно, в различных родах человеческой жизни.

В названных сочинениях философы, изучая «вкусы», рассматривали их также с общэстетической точки зрения. Объектом «вкусов» для них была в равной мере и красота художественных произведений, и красота явлений жизни. Хотя их рассуждения имели прямое отношение к искусству, они не задавались вопросом об его специфике. Специфика искусства (как и других областей жизни) — это его *видовое* отличие, отличие его как особого «вида» от других «видов» одного общего «рода», к которому они все принадлежат. Поэтому нельзя определять специфику искусства, не указывая сначала на тот род явлений жизни, к которому оно принадлежит. Правильный ответ на этот вопрос может быть только такой: искусство — это вид *общественного сознания*, к которому как к общему своему роду относятся и другие его виды, такие, как философия, наука, этика и т. д. Но у искусства есть свое видовое, специфическое *содержание*, совершенное выражение которого и создает красоту художественных произведений, отличную от красоты явлений природы.

Философам античности, средних веков, XVII—XVIII вв. эти вопросы были еще не ясны. Они полагали, что красота явлений природы и красота явлений искусства имеют один источник — или божественную «идею», «интеллект», духовную «форму», или же способности людей воспринимать красоту явлений, судить о ней, иметь эстетический «вкус». Лишь немногие из них, во второй половине XVIII в., проявили более глубокое понимание проблемы. Это была подготовка к осознанию специфики художественного творчества.

С большой принципиальностью подошел к этому вопросу английский философ Джозуа Рейнольдс в своей 13-й речи перед учениками Академии искусств (1786). По его мнению, Платон был неправ, когда говорил о живописи «как об искусстве чистого подражания», когда утверждал, что «удовольствие, доставляемое нам искусством, происходит из сознания сходства» произведения с тем, чему оно «подражает». «Искусство, — возражал Рейнольдс, — само по себе настолько далеко отклоняется от индивидуальности природы... что многие искусства в самой своей основе имеют это отклонение». Ссылаясь на поэзию, философ полагал, что «само существование поэзии зависит от той свободы, которую она получает, уходя от настоящей природы», что ее принцип в том, чтобы придать произведению «больше совершенства», заключающегося в «чувстве пропорций, гармонии и единстве». Для этого нужно, чтобы сами «чувства» «поднялись над обычной природой»². Очевидно, Рейнольдс по-своему продолжает развивать мысль, некогда намеченную Плотинном, что искусство «не подражает видимому, но совершенствует его». Искусство, «отклоняясь от

¹ ПМЭМ. т. 2, с. 310, 313, 314.

² Там же, с. 187—189.

индивидуального», существующего в жизни, достигает в новой, вымышленной индивидуальности большей «гармонии и единства».

Ту же мысль более отчетливо высказал и Дидро в своем позднем сочинении «Парадокс об актере» (начало 1780-х годов). Он утверждал, что актер не может «вести себя на сцене, как в жизни», что «театральная правдивость» заключается «в соответствии и действий, речи, лица, голоса, движений, жестов идеальному образу, созданному во воображении поэта»¹. А в более раннем своем произведении, в «Салонах» (1767), Дидро высказал мысль, что «нет и не может быть ни одного реального живого существа, которое можно было бы «счесть первообразом», что «первообраз этот всецело идеален» и «не является непосредственным заимствованием никакого индивидуального образа Природы...»²

Итак, начав с сенсуалистической постановки вопроса об эстетических вкусах, философы XVII—XVIII вв. все более подходили к материалистическому пониманию прекрасного в искусстве и жизни, пониманию, основанному на признании того, что красота свойственна самим явлениям жизни независимо от воспринимającego их сознания. К проблеме специфики искусства они пришли только во второй половине XVIII в. В решении ее они сначала уступали объективным идеалистам поздней античности, не сумев сразу раскрыть свое понимание того, что Плотин называл «смысловыми сущностями» вещей. И хотя Дидро и Рейнольдс гораздо лучше Пюгина разъяснили процесс претворения индивидуальностей, существующих в жизни, при создании более совершенных — по Дидро, «идеальных» — образов искусства, но на этом они остановились. Они не поставили вопроса о том, откуда *возникает* этот общий принцип искусства, чему он *служит*.

Для материалистического ответа на этот вопрос необходимо было понимание *значения* искусства для жизни людей, его *места* в сознании национальной общественности разных стран. Такое понимание могло быть достигнуто только в процессе рассмотрения *исторического развития* разных видов искусства, в частности литературы. А это, в свою очередь, зависело от возникновения *историзма* в философском, а затем и собственно социальном мышлении.

Обстоятельства общественной жизни западноевропейских стран второй половины XVIII в. способствовали развитию такого мышления. Это было время крутых переломов в социальной жизни Англии, в еще большей мере Франции, где происходила подготовка великой буржуазной революции. Естественно, что именно французские философы-просветители особенно отчетливо поставили вопрос о зависимости эстетических вкусов и, далее, художественного творчества от жизни *общества* в ее национальном и эпохальном, историческом своеобразии.

¹ ИМЭМ, т. 2, с. 326—327.

² Там же, с. 331.

Некоторые попытки в этом направлении были сделаны Д. Юмом. Но на первое место здесь следует поставить Клода Гельвеция, который в книге «Об уме» (1758) не только указывал на такую зависимость, но и разъяснял ее с некоторой конкретностью. «Различие в интересах народов и изменении, вносимые в эти интересы в временем, — писал он, — вызывают перемены во вкусах...» «...таким переменам всегда предшествовали некоторые изменения в форме правления, в нравах, законах и положении народа. Следовательно, — заключал он, — существует скрытая зависимость между вкусами народа и его интересами». И еще яснее: «Всякое изменение в форме правления или в нравах народа необходимо должно вести за собой переворот в его вкусах»¹.

Хотя Гельвеций говорит об эстетических вкусах, он имеет при этом в виду *содержание* произведений искусства, прежде всего литературы. Так, он ссылается на историю «жанра романа». «Начиная с Амадиса, — пишет он, — и кончая современными романами, этот жанр пережил множество изменений. Какая же тому была причина?» «...нравы... народа, — отвечает он, — обычно в другом веке уже не те, что были в предшествующем; это изменение вызывает изменение в жанре романов данного народа и в его вкусах...» Указывая далее на различие содержания трагедий Корнелия и современных ему, Гельвецию, французских трагедий, философ объясняет это тем, что «характеры героев Корнелия и их поступки более соответствовали духу того времени», когда «только что закончилась смутная эпоха Лиги и Фронды и умы... были более отважны, более честолюбивы» по сравнению с «настоящим» временем, «когда встречается мало героев...»².

Значит, Гельвеций сделал важное философско-историческое открытие зависимости «вкусов» народа от его эпохальных «интересов», а последних — от его эпохальных «нравов» и «формы правления». И когда он рассматривал с этой точки зрения, несколько подробнее развитие французской трагедии, то стихийно пришел к выяснению того, что именно *претворяет* художник в более совершенных вымышленных индивидуальностях, изображаемых в его произведении. Из рассуждений Гельвеция вытекает, что он претворяет в них *национально-исторические «характеры»* своих героев. Философ это теоретически не разъяснил, но, по существу, сделал шаг вперед в понимании специфики искусства, который не смогли сделать Дидро и Рейнольдс.

Гельвеция интересовало развитие эстетических вкусов — в зависимости от перемен в общественной жизни — с общей, философской точки зрения, и изменения в жанрах романа или трагедии были для него только примерами. Если бы его философско-исторические открытия были усвоены людьми, специально интересующимися художественной литературой или живописью и скульптурой разных на-

¹ ПМЭМ, т. 2, с. 349—352.

² Там же, с. 350—351.

родов, то это можно бы привести к возникновению литературоведения и искусствознания как особых общественно-исторических наук.

Вскоре это действительно произошло; причем изобразительные искусства значительно раньше стали предметом научного исторического изучения, нежели художественная литература. Основателями обеих этих наук были немецкие просветители второй половины XVIII в. Иоганн Винкельман в «Истории искусства древности» (1764) пытался определить *причины* «успехов и преимуществ греческого искусства». Он приписывал их «частично влиянию климата, частично политическому устройству и происходящему отсюда складу мыслей древних греков. Винкельман подчеркивал «свободу», которая господствовала в их «управлении» и из которой «вырос... образ мыслей греков». Особое значение он придавал «положению художников», чьи произведения «ценились и награждались мудрейшими из народа в общих собраниях»¹. В том же направлении, по дяде Винкельмана пошел основоположник литературоведения Иоганн Гердер (1744—1803).

2. Возникновение литературоведения как исторической науки

Гердер впервые стал специально рассматривать своеобразие художественной словесности разных народов с точки зрения его обусловленности обстоятельствами национально-исторической жизни. Такими обстоятельствами он считал *природу* страны, в которой жил тот или иной народ, и далее — его *нравы, образ мыслей и особенности языка*. Все это, по Гердеру, создает особый *национальный дух* словесности каждого народа.

Уже в своем раннем сочинении «Критические леса» (1769), начиная, подобно своим современникам, с проблемы «хорошего вкуса», Гердер пришел к мысли, что «нации, века, эпохи, люди — не все они находятся на одинаковой ступени эстетического развития, и это, естественно, оставляет свой отпечаток на несхожести их вкусов». «Разве, — спрашивает он, — одинаковы греческий, готический и мавританский вкусы в ваянии и зодчестве, в мифологии и поэзии? И разве не черпает каждый из них свое объяснение в эпохе, нравах и характере своего народа?»²

По сравнению с Гельвецием и Винкельманом Гердер в дальнейшем мыслил в этом отношении еще исторически шире и определеннее. В большой незаконченной работе с многообещающим заглавием — «Идеи о философии истории человечества» (1784—1791) — он указывал, что окружающая природа открывает для народа такие производительные возможности, как приручение диких животных, как земледелие. Особенное внимание он обращал на возникновение частной собственности на землю (понятий «мос»

¹ ПМЭМ, т. 2, с. 467—469, 471.

² Там же, с. 573, 574.

и «твое»). «Вообще, — писал Гердер, — ни один образ жизни не произвел в сознании людей столько изменений, как земледелие на огражденном участке земли. Вызвав к жизни ремесла и искусства, местечки и города и, следовательно, законы и цивилизацию, оно в то же время неизбежно должно было открыть путь тому ужасному деспотизму, который... стал предписывать каждому, что именно он должен делать и чем быть на этом клочке земли». Выясняя «причины» возникновения «наследственного управления», Гердер видел их в войнах, завоеваниях, в порождаемом ими «праве сильного». Расчлняя все эти стороны общественной жизни в их историческом развитии, Гердер придавал также большое значение национальным «традициям»; он обратил внимание и на такой важный момент истории народов, как их «переселение», с вытекающим отсюда «взаимодействием национальных культур», различным в зависимости от «времени» и «обстоятельств»¹.

Гердер призывал к преодолению всяких национальных пристрастий в изучении поэзии разных народов, и сам подавал тому пример. Он проявлял самое глубокое внимание к истории, культуре и в особенности к поэзии всех известных ему народов. Это выразилось и в его активной собирательской, исследовательской и издательской деятельности. Гердером был подготовлен и издан сборник поэтических текстов — «Народные песни» (1778) (во втором издании — «Голоса народов в песнях»), в который вошли песни почти всех западноевропейских народов, отчасти и восточноевропейских. В заметке о народных песнях он подчеркивал, что и творчество Гомера следует рассматривать не как общечеловеческий канон и образец, а как самобытные, национальные песни древних греков, звучащие «в ушах и сердцах» живых слушателей того времени.

Таким образом, Гердер был первым историком художественной словесности, пытавшимся установить *закономерности* ее национального развития и, в этом смысле, *первым литературоведом*². Он положил конец той эпохе, когда основные проблемы литературоведения решались в основном философами.

Сильной стороной мышления Гердера была его убежденность в том, что для создания истории художественной литературы народов мира необходима «философия истории человечества», т. е. какое-то *общее понимание законов* общественного развития. В понимании этих законов он сделал шаг вперед по сравнению с Гельвецием и Винкельманом. Так, он не переходил прямо от «климата» к «политическому устройству», как это делал Винкельман, но придавал большое, даже решающее значение способам производства (животноводство, земледелие) при определенных формах собственности на

¹ Гердер И. Г. Избр. соч. М., 1959, с. 241, 247—249. (Разрядка наша. — Г. П.)

² Из этого не следует, что до Гердера не создавались труды, имевшие отношение к истории литературы. Так, еще в 1659 г. вышла книга Ламбска, в заглавии которой впервые прозвучало название нашей науки — «Prodromus Historiae Litterariae»; в 1713 г. издана книга Геймана «Conspectus Reipublicae Litterariae». Но это были общие обзоры литературных текстов, и не только художественных. Они лишены какой-либо «философии истории», а отсюда и определенных принципов отбора, осмысления материала; это были действительно «пробег» и «конспекты».

землю. Все это показывает, как он глубоко исторически мыслит. Конечно, в условиях общественной жизни второй половины XVIII в. Гердер не мог прийти к целостному пониманию закономерностей общественного развития, но он подходил к нему. Его методологические открытия для того времени граничили с гениальностью. Деятельность Гердера еще не получила должной исторической оценки.

Особенно важно то, что Гердер строил свою «философию» жизни общества для создания истории литературы народов мира. Тем самым он включал в многосложное единство общественной жизни и саму художественную литературу, видя в ней одну из сторон национально-исторической жизни, обусловленную другими ее сторонами. Как же возникает эта обусловленность? Чтобы ответить на этот вопрос, надо было иметь определенную теорию художественного творчества. Винкельман и Гердер в этом отношении не пошли дальше своих современников.

Так, Винкельман полагал, что «конечная цель» искусства — это «красота»¹, состоящая в «многообразии единого», что она возникает или в воспроизведении «единичного предмета», или же собирает воедино наблюдения над целым рядом таких предметов, что ведет к созданию «идеального изображения»². Гердер также видел в «порядке, согласии, совершенстве» «универсальные закономерности прекрасного»³ и считал, что «красота есть изображение, то есть чувственное, осязаемое изображение совершенства»⁴. Но как «красота» произведений искусства, их «изображения» жизни связаны с «интересами» (Гельвций) или со «складом мыслей» (Винкельман) народов и самих художников или поэтов, представляющих эти народы? Суждения об искусстве, высказанные Гельвцием, Винкельманом, Гердером, не заключали ответа на этот важнейший вопрос.

Вскоре после смерти Гердера создатель величайшей философской системы объективного идеализма Георг Фридрих Вильгельм Гегель (1770—1832) начал разрабатывать свою «Эстетику». Он развивал диалектическое понимание жизни — ее развития в силу ее внутренних противоречий и их преодоления («снятия») при переходе на новую, более высокую ступень. Произведения искусства Гегель понимал как единство противоположностей — общего и индивидуального, сущности и явления, — которые заключают в себе и закономерное, и случайное, но, взятые в своих закономерных взаимодействиях, выступают как содержание и форма произведений. С этой точки зрения у Гегеля по-новому, гораздо глубже осмысливается «чувственное совершенство» произведений, к осознанию которого подошли Гердер и Винкельман. У него это не общее свойство произведений искусства, неизвестно откуда возникающее, но совершенство выражения художественного содержания в художественной форме — «идеи» в «образах».

¹ Винкельман И. История искусства древности. М., 1933, с. 128.

² ПМЭМ, т. 2, с. 473, 476—477.

³ Там же, с. 566, 577.

⁴ Гердер И. Каллигона. — Избр. соч., с. 210.

Гегель пришел на этой основе к пониманию *специфики* художественного *содержания*, но разработал это понятие только на уровне *предмета* художественного познания жизни. Искусство, по Гегелю, — это первая, начальная стадия самопознания «мирового духа». На этой стадии его самопознание исходит из непосредственной конкретности человеческой жизни, состоящей из *отдельных* существ, из *индивидуальных* лиц. Искусство и возникает тогда, когда духовная сущность жизни воплощается в *изображении* человеческих индивидуальностей. Поэтому Гегель и называет художественный образ «идеалом». «В этом сведении внешнего существования к духовному, — пишет он, — когда внешнее явление в качестве соразмерного духу становится его раскрытием, и состоит природа идеала в искусстве»¹.

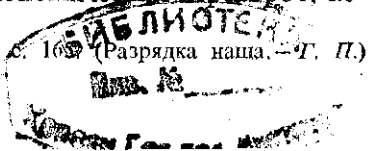
Развивая это положение, Гегель приходит к понятию, очень важному для теории искусства, — к понятию «характера». На языке объективного идеализма Гегель теоретически обосновал понятие (и самый термин) характера как основного предмета художественного претворения жизни, понятие, которое лишь мимоходом было намечено Гельвецием. Подобно Гельвецию, Гегель мыслил характеры персонажей произведений в их *национальной* и *исторической* сущности, так как «Эстетика» Гегеля, при всей ее идеалистической абстрактности, глубоко исторична.

Художественный образ, по Гегелю, — это совершенное воплощение в вымышленной индивидуальности существенных особенностей жизни, *не зависящих от сознания* самого художника (писателя, живописца и т. п.). В искусстве, по Гегелю, осознает себя «мировой дух», он все здесь решает, а художник — это только пассивный «медиум», через сознание и способности которого познает себя «мировой дух». Сознание художника, т. е. субъективная сторона содержания произведений искусства, по Гегелю, это только «творческая фантазия», «талант» и способность художника «схватывать действительность» и запечатлевать ее в своей «цепкой памяти».

Значит, в эстетической теории Гегеля содержание произведений искусства сводится к своей *объективной* стороне. Это — «объективистская» теория искусства, в которой не нашла себе места *субъективная* сторона содержания художественных произведений — *идейные интересы* художника, в частности писателя, к тем или иным явлениям и сторонам жизни, прежде всего жизни его народа, национального общества в его историческую эпоху. В теорию искусства Гегеля не вошли такие понятия, как выражаемые художником «интересы» того или другого народа, его «склад мыслей», зависящий, по Винкельману, от его «политического устройства», которое само зависит, по Гердеру, от способа производства, переселений народов, их завоеваний.

Итак, в течение шестидесяти лет, между 1760-ми и 1820-ми годами, когда во Франции подготавливалась и происходила великая буржуазная революция, а в Англии — экономический переворот, ко-

¹ Гегель Г. В. Ф. Эстетика, т. 1. М., 1968, с. 169 (Разрядка наша. — Т. П.)



которые привели к возникновению *буржуазного общества*, отличавшегося в то время большой социальной *прогрессивностью*, передовая общественная мысль западноевропейских стран обогатилась выдающимися философскими и научными достижениями. Возникло и получило начальное развитие *социально-историческое* понимание художественного творчества, что привело к зарождению специальных общественно-исторических наук — искусствознания и литературоведения. Была завершена разработка объективно-идеалистической теории искусства, могущая вооружить эти науки в разрешении первой основной теоретической проблемы. «Идеи о философии истории человечества» Гердера и «Эстетика» Гегеля — самые выдающиеся проявления этого общего подъема теоретического мышления.

3. Прогрессивные методологические тенденции в литературоведении буржуазного общества

Внутренние противоречия социальной жизни буржуазного общества эпохи его консолидации открывали возможности для дальнейшего развития прогрессивных философских и научных обобщений. С одной стороны, вторая половина XIX в. была временем больших успехов в области некоторых естественных наук; их методологические открытия (дарвинизм, теория эволюции) оказывали влияние на общественные науки, стимулируя возникновение в них либерально-буржуазных концепций. С другой стороны, в общественной жизни некоторых стран, в силу обстоятельств их национального развития, возникали активные *демократические* движения, проявлявшие себя и в сфере теоретических интересов. В то же время постепенно усиливающееся *рабочее* движение, его антибуржуазные идеологические стремления стали основой для величайших научных открытий в области социологии (законы политической экономии, методология диалектического и исторического материализма в работах К. Маркса и Ф. Энгельса), которые в дальнейшем стали прочной основой для развития всех наук об обществе.

Влияние демократических тенденций национального развития на теоретико-литературную мысль с особенной силой сказалось в России в середине XIX в. Здесь складывалось движение *крестьянской демократии*, противостоящее самодержавно-помещичьему обществу. Политически оно было очень слабым; его представители — русские демократы-просветители — в основном отдавали свой талант созданию прогрессивных революционно-демократических теорий, относящихся, в частности, и к проблемам художественного творчества. В 1840-е годы Белинский, в 1850-е Чернышевский разрабатывали, отчасти, и некоторые очень важные общие положения, имевшие непосредственное отношение к проблеме специфики искусства. Но они выступили прежде всего как литературные критики, что очень ограничивало возможности решения ими проблем исторического развития литературы.

В конце 1830-х годов В. Г. Белинский (1811-1848) увлекся философией Гегеля, потому что она как-то отвечала его собственным стремлениям найти объективные закономерности развития общественной жизни и при этом покоряла его глубиной и стройностью своей концепции, которую он, однако, не во всем верно понял. Усваивая основные положения гегелевской «Эстетики», Белинский разделял тогда объективистское понимание содержания искусства, сводя его к образно-обобщающему воспроизведению жизни. Он видел в искусстве *«истину в созерцании... в образе... как в воплотившейся идее, как полном, органическом и непосредственном ее явлении в красоте форм»*¹.

Постепенно освобождаясь от объективно-идеалистических абстракций, подходя к более конкретному, историческому пониманию жизни, Белинский в основном не отказывался от того глубокого и специфического понимания искусства и художественного творчества, которое лежит в основе гегелевской «Эстетики», но преодолевал его односторонность. Так, в 1842 г., защищая появившиеся в печати «Мертвые души» Гоголя от ложных толкований, он дал им высокую оценку в особенности за *«преобладание субъективности»*, которая, *«проникая и одушевляя собой всю поэму... доходит до высокого лирического пафоса...»*². Затем Белинский определил пафос поэмы как *«юмор, созерцающий жизнь сквозь видный миру смех и незримые, неведомые ему слезы»*³. И далее он разъясняет *объективную* суть этого субъективного пафоса, которая заключается *«в противоречии общественных форм русской жизни с ее глубоким субстанциальным началом...»*⁴. Белинский не случайно так высоко оценил творческую «субъективность» гоголевской поэмы, ее «юмор». Это было подготовлено наступающим переломом в его миропонимании, зарождением у него революционно-демократических идеалов. Но критик высказал новый взгляд на содержание художественного творчества в связи с появлением одного произведения и по поводу лишь одной разновидности пафоса. Он не возвел свое высказывание на уровень теоретического обобщения, которое в вопросе о специфике литературы было бы шагом вперед по сравнению с теорией искусства Гегеля.

Критик не смог этого сделать и в последующий краткий период своей жизни. Но он не отказался от мысли о большом значении субъективной стороны творчества, отчасти даже развивал ее в других статьях. Так, в обзоре за 1843 г., вопреки своему прежнему взгляду на решающее значение фантазии в художественном творчестве, он утверждал, что *«фантазия есть только одна из главнейших*

¹ Белинский В. Г. «Горе от ума». — Полн. собр. соч., т. 3. М., 1953, с. 423. (Курсив автора. — Г. II.)

² Белинский В. Г. Похождения Чичикова, или «Мертвые души». — Полн. собр. соч., т. 6. М., 1955, с. 218. (Разрядка наша. — Г. II.)

³ Белинский В. Г. Несколько слов о поэме Гоголя «Мертвые души». — Там же, с. 255. (Курсив автора. — Г. II.)

⁴ Белинский В. Г. Объяснение на объяснение по поводу поэмы Гоголя. — Там же, с. 431. (Разрядка наша. — Г. II.)

способностей... поэта», что «ему нужен еще глубокий ум, открывающий идею в факте, общее значение в частном явлении»¹.

Далее критик ставит вопрос о зависимости художественного мышления «поэта» от национально-исторических обстоятельств его жизни. «Может ли поэт не отразиться в своем произведении как человек, как характер, как натура, — словом как личность!» — спрашивает он. И утверждая, что этого не может быть, он поясняет: «Поэт прежде всего — человек, потом гражданин своей земли, сын своего времени. Дух народа и времени на него не могут действовать менее, чем на других»². Но эти и подобные обобщающие высказывания Белинского были коротки, разбросаны по разным статьям и не сведены в единую и обоснованную теоретическую систему.

Попытку систематизировать и обосновать подобные же взгляды на сущность искусства позднее сделал Н. Г. Чернышевский (1828—1889) в трактате «Эстетические отношения искусства к действительности» (1853), всецело направленном против «Эстетики» Гегеля. Он оспаривает ее исходное положение, будто красота произведений искусства гораздо выше, совершеннее красоты явлений реальной жизни («природы»). А затем, дав свое определение красоты³, но еще ничего не сказав по существу об искусстве, он старается подробно доказать обратное: жизнь эстетически выше искусства. Оба эти противоположные положения — развитые Гегелем и Чернышевским — неверны, так как основаны на прямолинейном сопоставлении явлений, совершенно различных по своей сущности. На самом деле и явления реальной жизни, и произведения искусства могут быть, каждый *по-своему*, высокопрекрасными. Чернышевский лишь в конце своего трактата приходит к верной мысли, что «картина (художественное изображение. — Г. П.) действительной жизни принадлежит не той сфере бытия, как действительная жизнь...»⁴. А до того большую часть трактата он заполняет доказательствами своей основной идеи, часто неубедительными. Только последнюю небольшую часть трактата Чернышевский уделяет проблеме содержания и значения искусства. Здесь он и оригинален, и во многом прав.

Подобно Белинскому, но с большей отчетливостью и принципиальностью он противопоставляет объективистской теории искусства Гегеля иное понимание, охватывающее и объективную и субъективную стороны содержания искусства в их единстве. Он утверждает, что «первое и общее значение» искусства — это «воспроизведение» «действительной жизни», и не только «прекрасных» ее явлений, как полагал Гегель, но и всего того, что является «общеприятным» для человека. Другое значение

¹ Белинский В. Г. Русская литература в 1843 году. — Полн. собр. соч., т. 8. М., 1958, с. 89.

² Белинский В. Г. Взгляд на русскую литературу 1847 года. — Полн. собр. соч., т. 10. М., 1956, с. 305.

³ Эту сторону эстетических взглядов Чернышевского мы не рассматриваем.

⁴ Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч. в 15-ти т., т. 2. М., 1949, с. 89.

искусства, по Чернышевскому (о котором никто до него отчетливо не сказал), — это «объяснение жизни», достижение ее «лучшего понимания». Но особенно важным было для него еще одно значение искусства: «произнесение» поэтом или художником «своего приговора над изображаемыми явлениями», который «выражается в его произведении». Это то, что Белинский назвал «шафосом субъективности поэта». Сознвая свое поваторство в этом обобщении, Чернышевский пишет далее: «... вот новое значение произведений искусства, по которому искусство становится в число нравственных деятельностей человека». И он оговаривается, что «объяснение жизни» и «приговор о ее явлениях» «выступают на первый план» «очень часто» и «особенно в произведениях поэзии»¹.

Вычленение Чернышевским этих трех сторон значения искусства, а отсюда, конечно, и соответствующих сторон содержания произведений, в особенности той, которую он назвал «объяснением» или «попиманием» изображаемой жизни, было значительным шагом вперед в теории художественного творчества. В том месте трактата, где автор рассуждает о процессе создания «типических характеров» в художественной литературе, он разъясняет еще один существенный момент. Он полагает, что «поэту» надо не только «уметь понимать сущность характера в действительном человеке», но и «уметь передать его таким, как им понимает его поэт...»². Отсюда следует, что «попимание» изображаемых «типических характеров», даже одних и тех же, может быть различным у разных «поэтов».

Но эти теоретические достижения Чернышевского ослабляются тем, что он не связал их со спецификой искусства. Воспроизводить человеческую жизнь, как-то понимать ее и нравственно оценивать может не только художник, но и историк, и публицист, в частности литературный критик, и судья (отсюда, отчасти, и идет термин Чернышевского «произнесение приговора»).

В чем своеобразие всего этого в искусстве? Чернышевский всецело признавал положение об образности искусства и писал, что «искусство выражает идею не отвлеченными понятиями, а живым индивидуальным фактом» или «в индивидуальных образах»³. Но, желая видеть в искусстве наряду с наукой «учебник жизни» и стремясь говорить об искусстве обратное тому, что о нем говорили Гегель и его последователи, он недооценил значение творческой фантазии, которую так высоко ставил Белинский. Ему казалось, что фантазия нужна «поэту» только для того, чтобы *восполнить* «подробности» события, взятого им из жизни, если он плохо знает или помнит их, а также для того, чтобы с помощью вымышленных «подробностей» сохранить «характер» события, который оно может потерять, когда поэт «отделяет» его от других событий и не-

¹ Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч. в 15-ти т., т. 2, с. 85—87. (Разрядка наша. — Г. П.)

² Там же, с. 66.

³ Там же, с. 82—83.

нужных эпизодов, с которыми оно было «перепутано»¹ в жизни. Но как связана деятельность фантазии художника с *выражением* «понимания» поэтом изображаемых характеров, а также «нравственным приговором» им и какие особенности художественных образов отсюда вытекают — обо всем этом Чернышевский не успел подумать в своем раннем трактате.

Таким образом, тот новый взгляд на значение и содержание искусства, к которому шел Белинский в 1840-х годах и которому Чернышевский пытался дать обобщение в своем трактате, таил в себе большие теоретические возможности, ими не реализованные.

Общий подъем научной мысли, который происходил во второй половине XIX в., преимущественно в естествознании, оказал наиболее сильное воздействие на теорию и историю художественного творчества. Это отразилось, например, в работах французского литературоведа и искусствоведа Игнотила Тэна (1828—1893), которого считают крупнейшим представителем «культурно-исторического» направления («школы») в изучении истории искусств. Хотя Тэн развивался под влиянием позитивистских концепций, в своих стремлениях *объяснить* развитие искусства социальными обстоятельствами он не был позитивистом. Основным пафосом его исследований истории английской литературы, нидерландской живописи, древнегреческого и итальянского искусства были поиски общественно-исторических *причин* их возникновения и развития. В этом Тэн был продолжателем Гердера. А вместе с тем он исходил в своих исторических работах из определенной общей теории искусства, в которой легко просматривается влияние «Эстетики» Гегеля. Зная широту своих обобщений, он считал свои теоретические и исторические работы «философией» того или иного вопроса.

Тэн называл общие причины развития художественного творчества и всей культуры того или другого периода «первоначальными силами» (*forces primordiales*) и определял их очень коротко и четко как «расу, среду и момент». Но «раса» у него — только отштанное понятие, а конкретно он всегда интересовался различными «группами народов» или, иначе, «племенами» и отдельными народами, их представляющими (итальянцами и французами как народами латинского «племени», англичанами и голландцами как народами германскими и т. п.).

Тэн полагал, что у каждого «племени» есть какие-то общие, исторически очень устойчивые свойства — физиологические (строение тела и темперамент), психические (преобладание чувств или рассудка, представления об окружающем, склад мышления и речи), социально-бытовые (привычки и вкусы, отношение к труду, к любви и браку, к общественным институтам и религии и, наконец, к искусству). Так, резкий контраст, по Тэну, являют в этом отношении романские и германские народы. Первые, например, по своему нраву более веселы, склонны к лени и наслаждениям, вторые более суровы,

¹ Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч. в 15-ти т., т. 2, с. 88. (Разрядка наша. — Г. П.)

рассудительны и трудолюбивы. Или в политике: первые предпочитают «ломку» своих «учреждений», если они «плохи», а вторые — их «исправление». Или в религии: первые — католики, вторые — протестанты. Литература у первых, в основном, классическая, восходящая к античности, у вторых — романтическая, берущая свой «корень» в «Эдде»; при этом первые более ценят «форму», вторые — «содержание» и т. п.¹

Но при общности «племенных» свойств народы обладают различиями своей национальной жизни. При объяснении этих различий Тэн и применяет понятие «среда», но трактует его очень широко и двойственно. Изучая «младенческие» народы, т. е. ранние этапы национального развития, он придает решающее значение «физической среде» — особенностям местности и климата, в которых живет тот или иной народ. Так, изучение искусства и культуры древних греков Тэн предваряет указанием на жизнь этого народа в небольшой, южной, приморской стране, расчлененной невысокими горами, среди виноградников и миртовых рощ. Это, по его мнению, способствовало не только возникновению их небольших городов-государств, но и развитию их утонченного и уравновешенного ума, склонного к философствованию, но чуждого мистицизму, их веры в прекрасных очеловеченных богов, их культа нагого тела и физических упражнений и далее — их выдающихся художественных способностей в создании прежде всего легкой и гармоничной архитектуры и обнаженных мраморных скульптур². Ученый изредка упоминает, что у греков были рабы, но о строе рабовладельческих демократий он ничего не говорит.

Также и особенности фламандской живописи Тэн объясняет сначала жизнью «фризов» в низменной, глинистой, дождливой, холодной приморской стране. Это заставляло их отдавать свое общегерманское трудолюбие и рассудительность не отвлеченному умствованию, но практическим делам — строительству плотин и каналов, осушению и удобрению почвы, рыболовству, овцеводству, выделке шерсти, кораблестроению и торговле. Все это объясняет, далее, непрерывную борьбу фламандцев с сыростью, за чистоту кирпично-черепичных домов (леса у них не было), своей домашней одежде, а затем и за чистоту нравов в семейной жизни и, наконец, — возникновение их «каляповатой», но «здоровой» духовной культуры и, естественно, по преимуществу бытовой, «жапровой» живописи³. Картина получается довольно стройная. Но и здесь исследователь обходит другую, важнейшую сторону общественной жизни фламандцев тех времен — бюргерско-цеховой демократический строй их торговых городов, позволивший им отстоять свою независимость от посягательств со стороны феодальных деспотий. Их живопись была не только изображением быта, но и выражением их нравственного национального самоутверждения.

¹ Тэн И. Чтения об искусстве. Изд. 3. СПб., 1889, с. 250—263.

² См.: Там же, с. 326, 242.

³ Там же, с. 250.

Иное значение придает Тэн понятию «среда», когда говорит о народах с уже развитой цивилизацией. Теперь он объясняет искусство «общим состоянием умов и нравов окружающей среды», например классицизм во французской литературе — нравами и вкусами аристократических придворных кругов XVII в. А само это состояние вытекает у него из «совокупности обстоятельств» национальной жизни, среди которых он указывает на наличие «рабства и свободы, бедности и богатства, известной формы общественного строя, известной религии»¹. Здесь он придает значение определенным «моментам» национального развития.

Термин «момент» он понимает в широком смысле: как ту или иную историческую эпоху. Таковы у него «исторические периоды» развития фламандской живописи, хронологически не равные (130, 50, 70 лет); таково столетие развития французского классицизма. Выяснение обусловленности искусства «состоянием умов» и «нравов» в какой-то мере еще удается Тэну. Но раскрытие зависимости таких «состояний» от совокупности «общественных обстоятельств» — слабое место его анализов и всей его методологии.

Так, указывая на переход голландцев от религиозной живописи к светской (от первого периода ко второму), он объясняет его и «реформами Лютера», и «изобретением печати», и «открытием Америки», и «возрождением классической древности». Склонность объяснять историю искусств множеством различных, не связанных между собой «факторов» — большой недостаток всех ученых «культурно-исторической школы», который литературоведение и искусствоведение должны были преодолеть в дальнейшем. Недаром Тэн чувствует себя гораздо увереннее в изучении влияния на культуру и искусство разных народов «физической среды» их обитания. А исторические «моменты», по существу, еще не стали у него «первоначальными силами», поэтому он и не обращал внимания на идейную направленность изучаемых произведений.

Все это привело к тому, что, создавая свою общую «философию искусства», Тэн не пошел дальше основных положений объективистской «Эстетики» Гегеля, которую он тщательно изучал в молодости. Он только переводил их на язык современного ему научного мышления.

Вслед за Гегелем Тэн полагает, что предметом искусства являются характеры людей, существующие в жизни. Но у него они не моменты развития «мировой идеи», а порождения «расы, среды, момента», иначе — это социальные характеры. Тэн верно понимает характерное в жизни как активное проявление существенного в индивидуальном. «...Груша чувств, потребностей и склонностей, — пишет он, — обнаруживаясь всецело и блистательно в одном и том же лице, составляет господствующий... характер»². А задачу искусства он видит в претворении характерного в жизни в со-

¹ Тэн И. Чтения об искусстве, с. 265—266.

² Там же, с. 73. (Разрядка наша. — Г. П.).

ответствии с идеей художника. «...Художественное произведение, — пишет он, — имеет целью обнаружить какой-либо существенный... характер... яснее и полнее», чем он «проявляется в действительных предметах»¹. В таком определении искусства *обобщающая* мысль художника получает большое значение, но совершенно не учитывается *осмысление* им познаваемых характеров и его эмоциональное *отношение* к ним. А то и другое, если применять понятия Тэна, тоже ведь создается «расой, средой и историческим моментом».

Итак, Тэн был вполне прав, подчеркивая вслед за Гердером большое значение для развития культуры и искусства того или другого народа географических условий его обитания и тех традиций, которые сложились у него еще в доисторический период его жизни. Но Тэн не учитывал огромной роли частной собственности и политической власти в различных укладах исторической жизни народов и значения этих социальных противоречий для развития общественного сознания народов, в частности их искусства, о чем догадывался Гердер. Связанный с традициями и идеалами буржуазного общества своей эпохи, Тэн, видимо, даже не заметил тех великих общественно-научных открытий, которые были сделаны в его время К. Марксом и Ф. Энгельсом. Он также остался чужд тем взглядам на значение классовой борьбы, к которым еще раньше пришли некоторые французские историки. Все это объясняется не столько неполнотой знаний или особенностями личных научных склонностей Тэна, сколько, отчасти, влиянием той общей тенденции научного мышления в буржуазном обществе, которая получила название «позитивизм».

4. Развитие позитивизма в буржуазном литературоведении

Еще с 20—30-х годов XIX в. в буржуазном обществе передовых западноевропейских стран начали все отчетливее проявляться те социально-классовые противоречия, которые лежали в самой основе его жизни. Эти противоречия и все порождаемые ими социальные отношения и обстоятельства требовали глубокого осмысления, соответствующего понимания исторического развития общества, создания какой-то *философии истории*.

Гельвеций, Винкельман, Гердер, жившие в то время, когда эти противоречия проявлялись очень слабо, когда они не были заметны, не боялись «философии истории человечества» и сделали для нее некоторые первые открытия. Но в XIX в. для ученых и философов, идеологически связанных с буржуазным обществом, такая философия все более стихийно представлялась неприемлемым, нежелательным предметом научных исследований. Даже самый принцип мышления, с помощью которого только и могла строиться эта

¹ Тэн И. Чтения об искусстве, с. 30.

философия, — принцип *индуктивно-дедуктивных*¹ обобщений — казался им ненужным и даже ненаучным. Они все более тяготели к собственно *индуктивным* исследованиям.

Теоретическое обоснование этого нового принципа в философском, а отсюда и научном мышлении ученых буржуазного общества впервые было дано в лекциях, а затем в книге французского философа Огюста Конта (1798 — 1857) «Курс позитивной философии» (1830 — 1842). Отсюда произошло и само название этого принципа — *позитивизм*.

В своей концепции Конт исходит из критики «метафизической» философии предшествующей эпохи, которая, по его мнению, напрасно претендовала на постижение человеческого разумом *сущности* явлений жизни и на установление *причино-следственных* связей в ее процессах и отношениях. И то и другое Конт объявил *иллюзией*. Он утверждал, что позитивные (положительные) знания о жизни могут быть достигнуты только усилиями отдельных наук — в наибольшей мере наук естественных — в их наблюдениях и опытах, приводящих к *описаниям* и только к *частным* обобщениям эмпирического материала. А назначение философии заключается, по его мнению, в систематизации этих частных обобщений, без внесения в них метафизических понятий.

Правильно критикуя *метафизическое* понимание соотношения сущностей и их проявлений, причин и их следствий, Конт призывал философов и ученых совсем отказаться от различия этих сторон и моментов развития жизни и от всякого понимания их соотношений. Но как мы знаем, вся практика жизни — производственная, социальная, бытовая — не только повседневно наталкивает ум людей на такое понимание, но оказывается без него невозможной или непродуктивной. То же можно сказать и об успехах всех конкретных, в особенности экспериментальных, наук. Теоретическое же различие соответствующих понятий и их связей было сделано еще античными философами во главе с Платоном и Аристотелем. Незадолго до выступления Конта оно было *диалектически* развито в философии Гегеля. Но теоретик позитивизма этого не сумел, не хотел заметить. Сама его «позитивная» философия была очевидным следствием определенной причины — стремления ученых буржуазного общества «закрывать глаза» на сущность и причины противоречий, подрывающих устойчивость этого общества, а отсюда — на существенность и причинность в жизни вообще.

Провозгласить и обосновать теоретически новый подход к жизни было не так уж трудно, но осуществлять его в конкретных изучениях было просто невозможно. Позитивистски настроенные ученые — многие из них вовсе не были прямыми последователями Конта — избегали исследовать в своих областях науки те основные

¹ *Индукция* (лат. *inductio* — наведение) — ход мысли от единичных, частных явлений жизни к обобщающему о них суждению. *Дедукция* (лат. *deductio* — выведение) — выведение из полученного ранее обобщающего суждения новых единичных, частных фактов. Собственно научное исследование представляет собой постоянный переход от индукции к дедукции и обратно.

глубокие причинные связи, которые в реальной жизни так часто уходят за пределы непосредственно изучаемого предмета. И тогда они ограничивали себя (и сейчас еще ограничивают) рассмотрением причинных связей производных, менее глубоких — имманентных, возникающих лишь внутри изучаемой сферы жизни. Но от общего понятия причинности они не смогли отказаться, они объясняли имманентно одни явления другими. Это сильно ограничивало понимание ими сущности изучаемых явлений.

Имманентный принцип изучения, вытекающий из позитивистских тенденций научного мышления, особенно легко применялся в тех науках, которые изучали различные стороны *духовной культуры народов*. В литературоведении этот принцип изучения проявился в полной мере уже в первой половине XIX в., и прежде всего в Германии. Еще философско-филологические интересы Гердера выразились в усердном собирании и изучении песен разных народов; при этом он утверждал, что у каждого народа есть своя поэзия, передающая его национальный «дух». Его продолжателями в этом отношении в 1810-х годах были братья Гримм, Якоб (1785—1863) и Вильгельм (1786—1859), пенившие в фольклоре не только национальный «дух», но и мифологию, и исторические предания народов. Они расширили круг собственно литературных интересов, собирая и изучая не только песни, но в еще большей мере народные сказки и сказания, создав знаменитый сборник «Детские и семейные сказки» (1812). Все это для них, как и для Гердера, не только имело общее познавательное значение, но и было косвенным выражением отвлеченных, но возвышенных стремлений немецкой разночинной интеллигенции, живущей в политически раздробленной стране, к национальному самосознанию и самоутверждению.

Однако уровень исторического понимания Гриммами народного творчества уже не тот, каков он был у Гердера, искавшего объяснения национального своеобразия и развития поэзии разных народов в природных условиях, в социальном укладе, в духовных традициях их жизни. У Гриммов, которые по-своему пытались объяснить историческое развитие народного творчества, это уже было имманентное объяснение.

Якоб Гримм создал теорию, в которой он выдвинул на первый план не национальное своеобразие и различие древнего творчества разных народов, как это делал Гердер, а, наоборот, черты *сходства* в его содержании. Согласно этой теории у индоевропейских («арийских») народов, некогда живших вместе на своей «прародине», была общая мифология, олицетворяющая явления природы. Позднее, при их географическом расселении, ее общие черты получили свое особое развитие сначала в мифах каждого из этих народов, затем в его сказках и, далее, в его эпических преданиях. Поэтому сходство сказок и преданий арийских народов Я. Гримм объяснял общностью их *прамифологического происхождения*. Отсюда его теория и получила название «арийской» или «мифологической».

Я. Grimm развил свою теорию в книге «Немецкая мифология» (1835), ее основные принципы были изложены в предисловии к второму изданию книги (1844). Он считал, что развитие образов народного творчества подобно развитию языка, в котором из малого числа звуков возникает затем все их богатство. Он утверждал, что «миф принадлежит сразу многим народам», что, хотя «пути его развития еще не известны», но все же «многочисленные образы богов» можно «свести к их начальному единству», из которого «возникнет все их многообразие», что «для богов и героев можно допустить» дальнейшие их «смещения и переходы, согласно их характеру и свойствам». Grimm считал миф «ядрышком саги». Так, «Водан, Донар и Уно отчасти растворяются друг в друге», — полагал он, — и «мы видим также Водана преобразованным в длиннородого Карла и в рыжебородого Фридриха»; так «существование многих имен» для «одного высшего существа... восходит к племенным различиям...»¹.

Я. Grimm был не только историком литературы, но и историком языка. Именно он предложил познавать закономерности развития словесного искусства (древнего фольклора и безымянной литературы) *по аналогии* с закономерностями развития языка. Затем такой подход стал очень характерным для всего позитивистского литературоведения (вплоть до наших дней).

Приняв точку зрения Grimma, исследователь должен угадывать в характерах сказочных или легендарных персонажей последующие метаморфозы какого-нибудь первоначального мифологического персонажа (например, Вотана в Карле V или Фридрихе Барбароссе!). При этом он должен мыслить так, что сказки и легенды о людях «восходят» к мифам, олицетворяющим явления природы. Попытки искать такие «восхождения» одних произведений к другим, более ранним, по Grimmu — мифологическим, в силу какого-то сходства характеров и действий изображенных в них лиц, и стали для многих литературоведов последующих периодов основным принципом «объяснения» исторического развития словесности. Это — имманентное «объяснение», которое не учитывает ни стадий развития народов, ни вытекающего из них своеобразия жанров. Сосредоточившись на самых общих и поэтому абстрактных чертах сходства произведений разных эпох, оно игнорирует их *конкретные* — национальные, эпохальные, жанровые — свойства. А ведь именно этими, исторически конкретными свойствами произведения увлекают слушателей и читателей, благодаря им они живут в сознании людей. Мифологическая теория получила большую известность в ученой среде и имела своих последователей (в России — Ф. Буслаев, А. Афанасьев, А. Потебня и др.).

Вскоре филологические открытия гораздо более широкого круга явлений древнего творчества привели к созданию новой теории. Она объясняла сходство, существующее в древних литературах раз-

¹ Grimm Jakob. Deutsche Mythologie, Wien — Leipzig, 1844, s. 49, 54, 62. (Разрядка наша. — Г. П.)

ных народов между их героями и сюжетами, не прамифологическим родством последних, но их *заимствованием*, возникавшим в процессе культурного общения народов. Теория заимствования¹ была впервые выдвинута немецким санскритологом Теодором Бенфеем (1809—1876) в 1859 г. в его Предисловии к переводу одного из важнейших произведений древнеиндийской литературы — сборника рассказов и басен «Панчатантра».

Бенфей не отрицает, что «кажущаяся» разнообразие сказок, рассказов, басен может быть «редуцировано (низведено) до очень незначительного количества основных форм», из которых оно затем «размножилось». Но его гораздо больше интересовал процесс «преобразования» и «распространения» индийских сказок и рассказов «почти по всему свету». Они переводились на персидский, арабский и другие языки стран Азии и Африки, а также Европы «через многочисленные их контакты с христианскими народами»; причем «узловыми пунктами» при этом были Византия, Италия и Испания. Из литературы содержание этих сказок и рассказов — по мнению Бенфея — «перешло в народ, из народа в преображенном виде снова в литературу» и «благодаря такому взаимодействию достигало национального и индивидуального духа...»².

Значит, теория заимствования так же имманентна, как и теория мифологическая. В более широком, чем у Бенфея, понимании, не ограниченном индийскими сюжетами, она предполагает, что исследователь должен в героях и сюжете какого-то, как будто самостоятельного произведения одной национальной литературы разглядеть *вариант* взаимоотношения героев более ранних произведений другой или даже других национальных литератур, из которых они будто бы «перешли», т. е. заимствовали. Последователь Бенфея, так же как и последователь Гримма, должен обязательно установить, к каким произведениям других литератур «восходит» изучаемое им произведение. (Иногда вместо «произведение к чему-то восходит» говорят, что «плод» его сюжетом что-то «лежит», или за ним «стоит», или в нем «прощупывается».) В этом и заключается основа понимания и исторического «объяснения» литературных явлений. Нередко, впрочем, к этому присоединяется разъяснение тех реальных культурных связей, по которым шло заимствование. Но то общее, сходное, к чему сторонники Бенфея стремятся «свести» героев и сюжеты двух или нескольких конкретных произведений разных национальных литератур и часто разных исторических эпох, не становится менее абстрактным и схематичным.

Теория Бенфея отличается от теории Гримма тем, что она освобождала исследователей от необходимости искать обязательно ми-

¹ Эту теорию часто называют *сравнительно-историческим методом* или, короче, *коллатаративизмом*. Но такое название слишком широко и неправомерно, так как всякое историческое изучение литератур, при любом методе, необходимо основывается на *сравнении* произведений разных народов, эпох, направлений и т. д.

² Панчатантра. Пять книг индийских басен, сказок и рассказов, переведенных с санскрита Теодором Бенфеем. Лейпциг, 1859, с. 21—26. (Разрядка наша. — Г. П.)

фологические и обязательно «арийские» источники для изучаемых героев и сюжетов. Сюжеты со своими героями могли заимствоваться (или, иначе, как бы сами могли «бродить» через всякие национальные границы), если для этого были исторические возможности. Схематизм сопоставления от этого только усиливался. Если у Гримма акцент ставился на самих мифологических — сказочных — легендарных *персонажах*, то у Бенфея и его последователей акцент переместился на действия и взаимоотношения персонажей — на *сюжет* в его отвлеченной *схеме*. И если теория Гримма все же держала исследователей в пределах древности и средневековья, то последователи Бенфея стали смело искать заимствованные, «бродячие» сюжеты и в литературе нового времени. Так, русские сторонники этой теории «объясняли» Крылова его сходством с Лафонтеном, Карамзина — со Стерном, Жуковского — с Вордсвортом и Соути, Пушкина — с Байроном, Гоголя — с Гофманом, Достоевского — с Бальзаком и т. д.

Публикации Гримма, Бенфея и их последователей, сама направленность их теорий чрезвычайно расширили и обогатили горизонты литературоведения. Для изучения открывался новый мир фольклора и безымянных древних и средневековых литератур разных народов. Это было массовое, безличное творчество, бесконечно повторяющееся в своих разнообразных вариантах и скрещениях. Для его понимания не надо было обращаться к сложным проблемам творческой индивидуальности. Его явления были так исторически отдалены и так упрощены временем, что для их исследования как будто вполне можно было довольствоваться *индуктивными* наблюдениями и частными выводами, не требующими никакой «философии». Здесь легко было проявлять научную «точность» и «объективность»; и позитивистски настроенным ученым здесь было так удобно перебирать и сопоставлять факты.

Однако явления всего этого мира «предлитературы» требовали, конечно, более глубокого научного объяснения, а не только ссылок на мифологические традиции или заимствования. Такое объяснение вскоре предложили ученые — этнографы и фольклористы — А. Тэйлор, Л. Морган, Ю. Линшерт, Д. Фрезер и другие, — которых часто называют «этнографической школой» в фольклористике. По их мнению, некоторое сходство героев и сюжетов в древнем творчестве народов разных стран и эпох возникает потому, что эти народы, каждый в своих национальных условиях, проходили *одни и те же* закономерные ступени своего общественного развития. И на каждой ступени родо-племенного уклада жизни у них возникали, в общих чертах, одинаковые воззрения и идейные интересы, что и приводило к сходству их обрядов, сказок, песен.

Один из крупнейших русских литературоведов XIX в. Александр Веселовский (1836—1906), пачавший свою ученую деятельность как представитель «культурно-исторического» направления, а затем некоторое время увлекавшийся теорией заимствования, принял далее концепцию этнографической школы и по-своему ее развил. В поздней незаконченной работе «Поэтика сюжетов» он

предложили различать в устном словесном творчестве «*мотивы*» как «простейшие повествовательные единицы, образно ответившие на разные запросы первобытного ума», и «*сюжеты*» как более или менее сложные «комбинации мотивов» в отдельных произведениях. И он полагал, что мотивы «самозарождаются» в «одинаковых бытовых условиях», а сюжеты как определенные сочетания мотивов могут и заимствоваться¹. Однако Веселовский не показал, что для заимствования сюжетов недостаточно только каких-то путей культурного общения народов, что заимствование никогда не возникает само собой, что и для него необходимы соответствующие идейно-творческие запросы тех, кто заимствует чужой сюжет и всегда как-то его *перестраивает* в соответствии со своими идейно-художественными запросами.

Итак, мифологическая теория и теория заимствования были в XIX в. самым ярким проявлением *позитивистских* умонастроений в литературоведении буржуазного общества. Изыскания на основе этих теорий обогатили науку о художественной словесности. Но, лишённые философско-исторических обобщений, опираясь на индуктивный принцип мышления, ученые ничего не могли дать для разрешения основных теоретических проблем своей науки.

XIX в. был только первой стадией развития позитивизма в литературоведении. В XX в., с углублением и усилением противоречий жизни буржуазного общества, позитивистские предпосылки в понимании и изучении художественной литературы стали проявляться значительно активнее. Если Я. Гримм, Т. Бенфей и их последователи рассматривали произведения все же, в какой-то мере, с *содержательной* стороны (характерность героев, их действий и отношений в сюжете и т. п.), то в дальнейшем в литературоведении (как и в искусствознании) появилась общая тенденция игнорировать содержание художественных произведений, видеть в них только форму (конструкцию, структуру).

Наиболее значительным проявлением такой тенденции стал формализм в русском литературоведении 1910—20-х годов. Он вырос из манифестов футуризма в русской поэзии, но скоро заявил о себе как о новом научном направлении. Его крупнейшими представителями были тогда В. Б. Шкловский, Б. М. Эйхенбаум, Р. О. Якобсон, Ю. Н. Тынянов, Б. В. Томашевский. Собственными манифестами формализма стали «Сборники по изучению поэтического языка» (1916 и 1917) и сборник «Поэтика» (1919). Значение теоретических установок имели работы В. Шкловского — статья «Искусство как прием» (1919), книга «Теория прозы» (1920) и др.

Основным вопросом, занимавшим представителей формальной школы, была специфика литературы как вида искусства. Они находили такую специфику в *эстетическом* значении литературы, хотя общей эстетической теории у них не было. Они считали задачей искусства создание «приемов» (Шкловский) или «системы приемов»

¹ См.: Веселовский А. И. Историческая поэтика, Л., 1940, с. 500.

(Гынянов), в которой оформляется какой-то «материал» и которая предназначена для его нового, собственно эстетического восприятия. По мысли Шкловского, основной «признак художественного» произведения заключается в том, что «оно нарочито создано для выведения из автоматизма восприятия, и с тем, что в нем видение его представляет цель творца, и оно «искусственно» создано так, что восприятие в нем задерживается и достигает возможно высокой своей силы и длительности...»¹.

Этот же процесс Шкловский называл «остранением» воспринимаемого предмета, т. е. его превращением — с помощью соответствующих «приемов» — из чего-то обычного, шаблонного и уже не вызывающего интереса в нечто новое, «странное», остро воспринимаемое. Поэтому в произведении для читателя важно не то, что «остраняется», но самые приемы «остранения». «Литературное произведение, — писал Шкловский, — есть чистая форма, оно есть не вещь, не материал, а отношение материалов... Поэтому безразличен масштаб произведения... Шутливые, трагические, мировые, комнатные произведения, противопоставления мира миру или кошки камню — равны между собой»².

В «чистой форме» словесных произведений формалисты различали только две стороны — *стилистику* как систему приемов «поэтического» языка и *композицию* как систему приемов повествования, которую они называли «сюжетом». Стилистическая сторона формы — это система приемов, «остраняющая» язык произведения, выводящая его из «автоматизации», которой он всегда подвергается в своем практическом применении. Стилистические приемы создают «поэтический» язык, делают его необычным, нарочито затрудненным, получающим *самодовлеющую* выразительность, не связанную с каким-либо выражаемым содержанием. «Поэзия, — писал тогда Р. Якобсон, — есть не что иное, как высказывание с установкой на выражение... Поэзия индифферентна к предмету высказывания»³.

Композиционная сторона формы — это система приемов повествования, построения сюжета. Сюжет — последовательность повествования, «остраняющая» — посредством перестановок и отступлений — те события, которые происходят в жизни персонажей произведения. А сами эти события есть «фабула». Фабула — по Шкловскому — это «лишь материал для сюжетного оформления». Так, «сюжет «Евгения Онегина» не роман героя с Татьяной, а сюжетная обработка этой фабулы, произведенная введением перебивающих отступлений»⁴. Фабулы обычно берутся писателем из жизни или из чужих произведений и обрабатываются им с помощью новых систем сюжетных приемов.

¹ Шкловский В. Б. Искусство как прием. — В сб.: Поэтика. М., 1919, с. 112. (Разрядка наша. — I. П.)

² Шкловский В. О теории прозы. М., 1929, с. 226.

³ Якобсон Р. Новейшая русская поэзия. М., 1920, с. 10. (Разрядка наша. — I. П.)

⁴ Шкловский В. О теории прозы, с. 161.

Из всего этого вытекало определенное понимание формалистами литературного процесса. Они видели в нем только смену различных «систем приемов». Одна такая система возникает в творчестве крупного писателя и применяется затем в творчестве его продолжателей. Сначала она с большим эстетическим эффектом «остраняет» в сознании читателей какой-то жизненный «материал», но постепенно «автоматизируется» и интерес к ней ослабевает. Тогда в творчестве другого крупного писателя возникает новая система приемов «остранения», созданная по какому-то контрасту со старой системой. Своей новизной она некоторое время привлекает эстетический интерес читателей, а затем проходит тот же путь и сменяется третьей системой...

Теоретическая концепция русских формалистов не может быть признана убедительной ни в целом, ни в своих частях. На том или ином национальном языке возникает поэтическая речь, необходимая для выражения какого-то «поэтического» (точнее — художественного) содержания и отличающаяся поэтому не только от практической (разговорно-бытовой) речи, но и от речи научной, публицистической, юридической и т. п. Не различая понятий национального языка и разновидностей речи, создаваемых на этом языке, формалисты говорили о каком-то особом, «поэтическом» языке, которого не бывает. Не существует, конечно, и речи «с установкой на выражение», но ничего не выражающей.

Невозможно также считать, что персонажи литературного произведения, их отношения, мысли и переживания, события из их жизни — только «материал» для демонстрации «остраняющей» его системы сюжетных приемов. Персонажи не «марионетки» в руках писателя. Сочетанием своих индивидуальных черт они сами выражают эмоциональное осмысление писателем характерных свойств жизни, в них воплощенных. Поэтому-то и развитие их отношений — «фабула» произведения — требует для своего оформления определенной системы сюжетных приемов. Значит, система эта возникает не только для контраста с другой, исторически предшествующей ей. Ведь такие контрасты могут быть разными — почему возникает именно этот, а не какой-то иной? В то же время трудно предположить, что писатель создает новую систему сюжетных приемов только для того, чтобы она контрастировала с системой приемов чужих произведений. С ее помощью он, конечно, подает в определенном свете жизнь своих персонажей, но тогда эта жизнь вовсе не «материал» для демонстрации приемов — она имеет собственное значение. Да и читатели все же не формалисты; они интересуются самой жизнью, изображенной в произведении, а не только приемами изображения.

Таким образом, теоретические просчеты русского формализма 1910—20-х годов очень велики. Формалисты предложили свое решение и проблемы специфики литературы, и проблемы ее исторического развития. Но, отказавшись от понятия художественного содержания, а отсюда и от общественного историзма литературоведческого мышления, они, по существу, оказались далеки от

разрешения обеих этих проблем. Творческое развитие писателей, особенности их миропонимания, обстоятельства национально-исторической жизни, обусловившие эти особенности, — все это было вне их интересов.

И все же русские формалисты внесли свой вклад в науку. Их работы — пример тщательного, детального изучения стилистики и композиции литературных произведений, создания системы соответствующих понятий. Наблюдения формалистов над мелодикой и ритмом поэтической речи, различение ими сюжета и фабулы в эпических произведениях сохраняют свое научное значение.

Теоретические неудачи русского формализма не могли, конечно, приостановить углубление позитивистских умонастроений литературоведов, связанных с традициями и идеалами буржуазного общества. В литературоведении разных стран возникали новые разновидности формализма, которые взяли на вооружение систему понятий и усложненную терминологию, созданные позднее семиотикой и кибернетикой. Это направление получило название «структурализм».

При всем различии структуралистских систем им свойственна некоторая общая тенденция. В отличие от русских формалистов 1910—20-х годов, которые изучали не только «поэтический» язык произведений, но и их сюжеты, фабулы, структуралисты обычно стремятся свести задачу литературоведения к изучению только «поэтического» языка и подчинить такое изучение ведению лингвистики. Характерен в этом отношении доклад Р. Якобсона «Лингвистика и поэтика», заслушанный на конференции «Стиль и язык», в США, в 1958 г. и получивший для многих структуралистов основополагающее значение. Он начинается с различения шести функций языка: «коммуникативной» (она же «референтивная, денотативная, когнитивная»), «апеллятивной» («вызывающей, требующей»), «поэтической», «экспрессивной» (она же «эмотивная»), «фатической» (устанавливающей контакт) и «метаязыковой» (поясняющей значение употребляемых слов). Автор поясняет при этом, что «поэтическая функция» языка заключается в «направленности на сообщение как таковое», в сосредоточении внимания «на сообщении ради него самого». «Эта функция, — шипит он, — усиливая осязаемость знаков, углубляет фундаментальную дихотомию между знаками и предметами». По мысли автора, это «не единственная функция словесного искусства», но его «центральная, определяющая функция»¹.

Прежде всего, следует полагать, что речь (а не язык!) бывает «коммуникативной» во всех шести указанных функциях, а не только в своей «когнитивной» (познавательной) функции, как это получается по схеме Р. Якобсона. Речь всегда о чем-то сообщает, что-то передает, что-то выражает; иначе она не имела бы содержания, а тем самым и стимула для своего возникновения.

¹ Структурализм: «за» и «против». Сб. М., 1975, с. 198—203. (Разрядка наша. — Г. П.)

Это всецело относится и к «поэтической», и вообще к художественной речи. При этом она всегда, в той или иной мере, и «когнитивна», и «эмотивна» на свой специфический лад, в нее могут включаться и «апеллятивные», и «фатические» интонации. Автор доклада этого теперь и не отрицает. Но он все еще — с 1910-х годов! — убежден в том, что «поэтическая» речь в основном — это сообщение «ради него самого», ради создания глубокого («фундаментального») разрыва («дихотомии») между самими знаками и обозначаемыми ими предметами. И по-прежнему возникновение этой «определяющей» функции художественной речи теоретически у него не обосновывается.

Сведя специфику художественной литературы к одной из функций языка (речи), Р. Якобсон легко подчиняет литературоведение лингвистике. «Поскольку, — пишет он, — содержанием поэтики являются *differentia specifica* словесного искусства... поэтика должна занимать ведущее место в литературоведческих исследованиях». Но «так как общей наукой о речевых структурах является лингвистика, поэтику можно рассматривать как составную часть лингвистики»¹.

Последнее положение, очевидно, неверно. Лингвистика — это наука о национальных языках, взятых, в основном, в историческом развитии их фонетики, лексики и грамматики. Развитие это лингвистика, конечно, изучает и на материале художественной словесности, но изучать «речевые структуры» художественных произведений можно только на основе понимания их художественного *содержания*. И это задача не лингвистики, а литературоведения.

Однако те литературоведы-структуралисты, которые разрабатывают принципы анализа литературных произведений — стихотворных и прозаических, — при всем стремлении ограничиться при этом пределами их словесного *текста*, не могут этого сделать и вынуждены переходить к «внетекстовым» сторонам формы произведений, а иногда даже к их содержанию.

Так, Ц. Тодоров в статье «Поэтика» (в главе «Анализ литературного текста») указывает, что в повествовательных произведениях «события и персонажи... образуют некоторую конфигурацию, относительно независимую от тех конкретных фраз, посредством которых о ней сообщается». Затем он вынужден ввести и такие, совсем уже «внетекстовые» категории, как «точка зрения», относящаяся к «восприятию, в внутренне присущему самому произведению», как «рассказчик» или даже «скрытый автор», как «моральная оценка», которую может заключать в себе «описание любой части фабулы»². При этом Тодоров ссылается на основные положения работ русских формалистов 1910—20-х годов, которые если и не учитывали «моральные оценки», выраженные в произведении, то все же разбирались в сюжетах,

¹ Структурализм: «за» и «против», с. 194. (Разрядка наша. — Г. П.)

² Тодоров Ц. Поэтика. — В сб.: Структурализм: «за» и «против», с. 49, 70, 74, 75.

фабулах и их персонажах (все это, конечно, не лингвистические категории).

Такие выходы за пределы собственно текстовых уровней в структуре литературных произведений, а иногда и за пределы собственно формальных категорий часто встречаются в работах современных структуралистов. К этому приводит их сама природа произведений словесного искусства. Позитивистская точка зрения, не желающая считаться с наличием в сфере художественного творчества «суицидностей» и их «проявлений», «причин» и их «следствий», обрекает исследователей на поверхностные, эмпирические описания предмета. Но самое главное — это то, что литературоведы-структуралисты в еще большей мере, чем русские формалисты начала XX в., отошли от историко-литературных интересов. Вопрос о закономерностях национально-исторического развития литературы их не интересует. Специфику словесного искусства они рассматривают вне его истории.

Структуралистов пугает даже понятие «генезис» литературных явлений. «Но надо сказать, — пишет Ц. Тодоров, — что сейчас стал неуместным и сам этот термин: следует говорить не о генезисе, возникновении текстов из чего-то нетекстового, а исключительно и только о *переработке* одних текстов в другие»¹. В таком высказывании имманентное понимание развития художественной литературы доведено до предела.

Отсюда и все те понятия, которые складывались в процессе исторической классификации литературных явлений, — понятия литературных родов и жанров, течений и направлений, принципов отражения жизни и разновидностей пафоса творчества и т. п. — не только не разрабатываются в семиотико-лингвистической «поэтике», но даже игнорируются ее представителями. «Так, — пишет, например, Ц. Тодоров, — в античности «Одиссею», бесспорно, относили к жанру «эпопеи»; для нас, однако, это понятие утратило свою актуальность...»².

5. Конкретно-историческая методология

Итак, углубление позитивистских тенденций в литературоведении не было плодотворным для развития этой науки. Она все более лишалась историзма в понимании предмета изучения, все сильнее ограничивался круг ее теоретических проблем и понятий. А между тем методологические положения, намеченные И. Гердером в работе «Идеи о философии истории человечества» и Г. Гегелем в его философской «Эстетике», требовали своей дальнейшей разработки и сочетания в единую методологическую систему. Шаг вперед в этом отношении был сделан В. Г. Белинским в его теоретических высказываниях и Н. Г. Чернышевским в его теоретическом

¹ Тодоров Ц. Поэтика, с. 98. (Курсив автора, разрядка наша, — Г. П.)

² Там же, с. 100.

трактате. Некоторую попытку предпринимает и И. Тэн в «Философии искусства». Но никто из них не смог разработать необходимую для этого глубокую и целостную *философско-историческую* концепцию.

Такая концепция была развита и обоснована во второй половине XIX в. в социально-политических, экономических и философских работах К. Маркса и Ф. Энгельса, а позднее — в работах В. И. Ленина. Общая философия диалектического и исторического материализма становилась очень продуктивным основанием для создания частных методологий всех общественных наук, в том числе литературоведения. Но процесс разработки этих методологий был не простым. Он требовал применения общих методологических принципов исторического материализма к очень сложным процессам развития различных областей духовной культуры человечества в их специфических особенностях и стадиях развития, а отсюда и дальнейшей разработки самих этих методологических принципов.

На этом пути возникали исторически неизбежные трудности. Они заключались и в *идеологической неподготовленности* теоретического усвоения принципов новой методологии людьми, специально работавшими в тех или иных областях общественных наук, и в тенденциях к *упрощению* и *догматизации* принципов новой методологии, и во влиянии на нее различных ревизионистских доктрин, препятствующих процессу этого усвоения.

Для литературоведения и искусствознания все это усложнилось также тем, что сами создатели новой методологии, специально работавшие в области философии, политической экономии, гражданской истории, отчасти естествознания, оставили только отдельные краткие высказывания по проблемам *теории* искусства и литературы, а также их истории. Таковы высказывания К. Маркса и Ф. Энгельса о классовой идеологии, об историческом развитии эстетического чувства, об исторической неравномерности развития искусства, о реализме, о трагедии и комедии, о произведениях О. де Бальзака, Э. Сю, Ф. Лассалья, М. Гаркнесс и М. Каутской; теоретико-литературные работы В. И. Ленина — статьи «Партийная организация и партийная литература», «Из прошлого рабочей печати в России», о Л. Н. Толстом и А. И. Герцеце. Поэтому в процессе усвоения методологических принципов, попыток самостоятельной разработки их литературоведы опираются на необходимые теоретические положения из сочинений основоположников новой методологии, а также на их статьи и высказывания об отдельных писателях.

Наибольший вклад в разработку новых методологических принципов применительно к проблемам теории литературы внесли русские литературоведы и литературные критики. Благодаря особым обстоятельствам национально-исторического развития России, с наибольшей силой проявившимся со второй половины XIX в., некоторая часть передовой демократической русской интеллигенции уже с 1880-х годов с наибольшей активностью вступила на путь усвоения принципов новой, конкретно-исторической методологии, а за-

тем и внедрения ее в сознание революционного рабочего движения. Большое теоретическое значение получили при этом работы критиков-марксистов — П. Лафарга, Ф. Меринга, Г. В. Плеханова, в частности теоретические статьи последнего об искусстве — «Письма без адреса», «Искусство и общественная жизнь» и др.

После Великой Октябрьской социалистической революции, когда новая методология получила в России полную свободу распространения и государственную поддержку, ее применение в литературоведении активизировалось и усложнилось. В 1920-х годах советские литературоведы-марксисты вели активную полемику с формализмом, которая активизировала отчасти и разработку проблемы *специфики* искусства и литературы. В 1930-х годах прошли очень напряженные дискуссии против «абстрактной социологии» в области истории литературы, а затем против теории «абстрактной народности». В этих дискуссиях с особенной глубиной была поставлена проблема *закономерностей* национально-исторического развития художественной литературы. С середины 1950-х годов наибольшее значение в советском литературоведении снова получила проблема *специфики* искусства. А вместе с тем в нем стали намечаться некоторые влияния структуралистских принципов изучения художественных текстов.

Современная теория литературы, опирающаяся на конкретно-историческую методологию, должна вобрать в себя все достижения советского литературоведения, накопленные за 60 лет его существования. Ее основными теоретическими проблемами остаются *специфика* художественной литературы и *закономерности* ее исторического развития. От разработки этих взаимосвязанных проблем зависит разрешение всех других проблем теории литературы.

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА В ЕЕ СОЦИАЛЬНО-ИСТОРИЧЕСКОЙ СПЕЦИФИКЕ

В узком, собственном значении своего названия «искусство» — это художественное творчество¹ народов мира. Важнейшее свойство такого творчества, из которого не может не исходить его научное изучение, — это его непрерывное национально-историческое развитие. Только взятое в таком своем развитии, художественное творчество — и прежде всего словесное — может обнаружить свои закономерные связи с другими сторонами жизни и деятельности национальных обществ, свое особое место и значение среди всех других ее сторон, а отсюда и свои собственные, относительно устойчивые специфические особенности. Как уже было сказано, объективно верное разрешение проблемы специфики искусства не может быть достигнуто без понимания закономерностей его исторической жизни.

А с другой стороны, объективно верное понимание специфики искусства включает в себе действительные возможности для наиболее конкретного объяснения его истории. Чем в большей мере определенное понимание природы художественного творчества открывает такие возможности, тем сильнее оно показывает свою собственную объективную верность, свое соответствие этой природе. Так две основные проблемы наук об искусстве, в частности литературоведения, опираются друг на друга в своем разрешении и взаимно проверяют себя.

Но хотя проблема значения искусства для общественной жизни народов мира и является при этом решающей, начинать надо все же не с нее, а с проблемы специфики искусства, прежде всего — художественной литературы. Только через ее разрешение (даже сначала предварительное) можно войти во всю конкретность связей литературы с национально-общественной жизнью. Однако и установление

¹ Существуют более широкие значения слова «искусство». В самом широком значении искусство — это совершенство выполнения любых задач в любой области жизни; это — мастерство. В менее широком значении искусство — это творчество «по законам красоты», создание совершенных в своем роде предметов материальной и духовной культуры. Еще более узкое значение того же слова — всякое художественное творчество. Самое узкое значение — это произведения пространственных искусств (живописи, скульптуры, архитектуры).

специфических особенностей художественной литературы можно начинать не прямо из глубин ее исторически меняющегося *содержания*, а прежде всего с рассмотрения литературы как некоторой устойчивой *формы* человеческого *познания* и мышления.

I. СОДЕРЖАНИЕ И ФОРМА В ЖИЗНИ И ИСКУССТВЕ

Понятия содержания и формы применяются не только к явлениям искусства, но и к явлениям всех других областей жизни, взятых в закономерностях их существования и развития. Это — понятия не специально искусствоведческие, но более широкие, *философские*.

С философской точки зрения, во всякой исторически возникшей области жизни, для существования и развития ее содержания, складываются определенные закономерные общие *принципы внутренней организации* отдельных явлений. Так, явления растительного мира существуют в основном как сложное внутреннее взаимодействие их корня, стебля (ствола), кроны; явления животного мира — как еще более сложное взаимодействие их туловища, головы, конечностей. На философском языке то и другое можно назвать *закономерными формами развития* земной *органической* жизни, имеющей свое, специфическое содержание.

Но за сотни миллионов лет в растительном мире возникали свои, все более сложные, высшие виды растений: хвощи и папоротники — хвойные — лиственные; а в животном мире все более сложные высшие виды животных: земноводные — рептилии (ящеры, птицы, змеи) — млекопитающие. Все это — формы развития растительного и животного мира в специфичности содержания каждого из них.

Значит, формы развития — это закономерные *разновидности* и *стадии* исторического существования той или иной области жизни, имеющей свое, специфическое содержание.

Общественное бытие людей также имеет свои формы развития, свои исторические стадии, закономерно сменяющие одна другую; таковы: родо-племенное (доклассовое) общество — рабовладельческое — феодальное — капиталистическое — социалистическое общество. Иначе — это общественные *формации*. В развитии различных областей материальной культуры общества также сменяют друг друга все более сложные формы, например в промышленном производстве: ремесленная артель — мануфактура — фабрика; в грузовом транспорте: телега — фургон — грузовая машина; в личном метательном оружии: лук — копьё — арбалет — ружье.

В общественном сознании также исторически возникли различные высшие формы его *развития*, которые отчасти стадийно сменяют друг друга в своем *господствующем* значении (мифология — религия — философия — наука), отчасти же сосуществуют друг с другом как его разновидности (наука, философия, политические и правовые теории, этика как теория нравственности, искусство

как художественное творчество). У каждой из них свое, специфическое содержание. Искусство имеет свои сосуществующие формы, в которых оно исторически развивается; это — скульптура, живопись и архитектура, музыка и пляска, художественная литература (словесность), театр, кино.

Итак, в *философском* значении слова, форма — это то же содержание, но взятое в какой-то особенной, закономерно возникшей разновидности его существования или стадии его исторического развития. В этом значении Гегель и определил понятие формы в своей «Логике». «Таким образом, — писал он, — форма есть *содержание*, а в своей *развитой определенности она есть закон являющийся*. Иначе говоря, в каждом отдельном явлении той или иной области жизни «форма развития» — это закономерные принципы его внутренней организации. Применительно к отдельным явлениям, в частности к произведениям искусства, такие принципы часто называют также «внутренней формой». При таком определении становится понятным данное Гегелем разъяснение «абсолютного отношения между формой и содержанием», их «перехода друг в друга». Это отношение, по мысли философа, заключается в том, что «*содержание* есть не что иное, как переход формы в содержание, а форма есть не что иное, как *переход содержания* в форму». «Этот переход, — прибавляет Гегель, — представляет собой одно из важнейших определений»¹.

В самом деле, искусство — одна из высших форм развития общественного сознания людей, одна из его «внутренних форм». Оно возникло потому, что с усложнением жизни людей общественное сознание постепенно усложнялось и в какой-то момент своего исторического становления закономерно «перешло» в эту, особенную, специфическую форму — в искусство. Оно породило ее своим развитием так же, как и другие свои «внутренние формы». И так как отдельные народы мира развиваются самостоятельно и хронологически в разное время, переход их общественного сознания в свою художественную форму развития осуществлялся многократно.

С другой стороны, искусство в своем специфическом содержании, став особенной формой общественного сознания, не отрешилось при этом всецело от других форм его развития — от религии, морали, философии, политических взглядов, научного познания. Оно сохраняет связи с ними в своем собственном, специфическом содержании, по-своему может вбирать в себя их интересы, так или иначе откликаться на них. Значит, искусство как форма общественного сознания может «переходить» во всю полноту его содержания по-разному в разные моменты своей исторической жизни.

Таково соотношение содержания и формы в философском значении этих понятий, соотношение их в *развитии* тех или иных областей жизни. В ином значении выступают эти же термины, когда предметом рассмотрения, в частности научного, становятся *от-*

¹ Гегель Г. В. Ф. Логика. — Соч., т. I. М.—Л., 1930, с. 223—224. (Курсив автора. — Г. П.)

дельные явления, относящиеся к той или иной исторически развивающейся области жизни. Если в развитии содержания каждой такой области жизни те или иные закономерные принципы *внутренней организации* ее явлений выступают как форма существования и развития всей этой области жизни, то в пределах отдельного ее явления такие принципы рассматриваются уже иначе. Здесь они выступают как *содержательная* закономерность явления (по Гегелю, как его «закон»), которая находит свое выражение во всем его *внешнем строении* — в его «внешней форме». Здесь, следовательно, можно говорить о содержании явления и *форме выражения* этого содержания.

Так, если обратиться снова к жизни природы, то листовые растения, размножающиеся посредством опыления цветов и разнесения семян, представляют собой одну из форм развития растительного мира. Но в каждом отдельном растении этого вида общие принципы внутренней организации проявляются в определенном внешнем расположении листьев и цветов на стебле или на ветвях и стволе, в их конфигурации, окраске, запахе и т. п. Все это отличает цветочное растение от хвойного, а еще более от папоротника и хвоща. Так и во всех развивающихся областях жизни.

Разъясняя это, Гегель писал об «удвоении формы», о том, что «форма одновременно и содержится в *самом содержании* и представляет собой нечто внешнее ему»¹. Но он не указал, что речь здесь идет о двух различных значениях термина «форма». При этом Гегель был неправ в утверждении, что форма выражения есть «безразличное для содержания существование»². Даже в жизни неорганической материи внешняя форма часто бывает далеко не безразлична содержанию. Например, круглая форма небесных тел, с одной стороны, создается равномерным вращением их вокруг своей оси, представляющим механическую основу их существования, а с другой — способствующим его сохранению.

Развитие органической жизни приводило ко все более глубокому и тесному взаимодействию содержания и формы его выражения в отдельных явлениях. Очень важный момент такого взаимодействия заключается в том, что величина («количество») явлений того или иного рода как сторона их внешней формы соответствует их внутренним содержательным принципам организации (их «качеству»). Здесь «качество» переходит в «количество», образуя с ним то единство, которое Гегель в «бытии» явлений жизни называл их «мерой». (Вполне закономерно, в частности, что насекомые гораздо меньше птиц, а птицы, в общем, гораздо меньше зверей.)

Для произведений духовной культуры требования «меры» имеют особенно большое значение. Например, для изложения некоторых научных проблем и результатов их изучения иногда вполне достаточен размер статьи; стремление же довести изложение материала до масштабов «диссертации» может только повредить делу.

¹ Гегель Г. В. Ф. Логика, с. 224. (Курсив автора.— Г. П.)

² См. там же.

Изложение других проблем может потребовать сборника статей, третью — большой монографии и т. п.

Особенно большая глубина и сила взаимодействия содержательной «внутренней формы» произведения и «внешней формы» ее выражения существует в области искусства. Здесь наиболее заметно нарушение их соответствия, в частности их «меры». Поэтому и необходимо прежде всего рассмотреть искусство как одну из высших форм существования и развития общественного сознания и, тем самым, как «внутреннюю форму» всех отдельных художественных произведений, как их «закон».

II. ИСКУССТВО КАК ФОРМА ПОЗНАНИЯ ЖИЗНИ

С вопросом о том, что такое искусство, литературоведение, естественно, обращается к общей теории искусства. Но эта теория будет способна дать на это вполне обоснованный ответ только тогда, когда она будет построена на синтезе теоретических изучений специфики *всех* видов искусства, осуществленных с *единой* точки зрения. Такой общей теории искусства пока еще нет. Даже такой эрудированный философ, как Гегель, предложив в первом томе «Эстетики» свое определение искусства вообще, исходил в основном из рассмотрения особенностей классических образцов древнегреческой литературы — ее драматургии и эпоса. А с тех пор время общих философских «эстетик» уже прошло. Поэтому необходимо, чтобы теоретики различных видов искусства, а среди них и литературоведы, строя общую теорию искусства, предварительно исходили из специфики *своего* предмета, а затем обменивались выводами и взаимно их проверяли.

Для литературоведения при этом открываются большие возможности. Литература — искусство слова, а слово — точнее, человеческая речь — является *универсальным* средством познания жизни. Поэтому художественная литература может осуществлять гораздо более широкое и разностороннее воспроизведение жизни, нежели другие виды искусства. Поэтому в произведениях словесного искусства все стороны их содержания и формы могут получать более отчетливую и ясную расчлененность, лучше поддаваться осмыслению в своих взаимоотношениях. Отсюда и некоторые важнейшие проблемы общей теории искусства, видимо, могут быть разрешены с меньшими трудностями в литературоведческом аспекте их рассмотрения¹.

Разрешение проблемы специфики искусства в таком аспекте должно быть историческим. Но для того, чтобы искать что-то

¹ При таком подходе к рассмотрению общей теории искусства литературоведы иногда упрекают в «литературоцентризме». Упреки эти несправедливы. Наука постоянно стремится изучать закономерности своего предмета на таких его явлениях, в которых эти закономерности наиболее отчетливо дифференцированы. Так Маркс построил свою систему политико-экономических категорий, изучая экономику более развитой формации — капитализма. И это дало ему ключ к пониманию экономических закономерностей других формаций.

в безбрежном море явлений истории, надо все же представлять себе, что именно следует среди них найти; иначе говоря, надо иметь хотя бы *предварительное* определение специфики искусства. Для этого можно опираться на лучшие достижения философских теорий искусства, возникших в те времена, когда в философии и науке еще не начали развиваться тенденции позитивизма.

Первое место здесь, несомненно, занимает теория искусства Гегеля, отличающаяся большой глубиной постановки проблемы и диалектичностью их трактовки. В преодолении объективизма этой теории целесообразно исходить из общих воззрений на искусство, выраженных Чернышевским в его теоретическом трактате. При этом необходимо восполнить допущенные им пробелы в понимании творческой специфики искусства.

Диалектическое понимание искусства, развитое Гегелем, согласно которому всякое художественное произведение представляет собой *единство противоположностей* — «идеи» и воплощающих ее «образов» — должно быть признано вполне убедительным. Произведение искусства всегда есть отдельное проявление специфической, *духовной* деятельности людей, получившее соответствующее выражение в той или иной системе *материальных* значений. По мысли немецкого ученого В. Гумбольдта, произведение, с одной стороны, есть «energeia» — нечто действующее, а с другой стороны, «ergon» — нечто созданное. Формалистическое отрицание в произведениях искусства первой из этих сторон лишает вторую какого-либо смысла ее существования.

Но, очевидно, не всякая «идея» может требовать для себя образной формы выражения. Разъясняя, что такая форма возникает при выражении *художественной* «идеи», Гегель обосновал очень важное для теории искусства понятие человеческого характера. Посвящая этому вопросу особый раздел («Характер»), он писал так: «Мы исходим из *всеобщих* субстанциальных сил действия. Для своего активного осуществления они нуждаются в *человеческой индивидуальности*, в которой они выступают как движущий *нафос*. Всеобщее содержание этих сил должно сомкнуться в себе и предстать в отдельных индивидах как *целостность* и *единичность*. Такой целостностью является человек в своей конкретной духовности и субъективности, цельная человеческая индивидуальность как характер»¹.

Значит, в художественных произведениях всегда изображаются какие-то индивидуальности, или, шире, нечто индивидуальное. Но изображенные индивидуальности интересуют и самих художников, и воспринимающую их произведения общественность прежде всего потому, что в них воплощены какие-то общие («всеобщие»), существенные («субстанциальные») особенности («силы») жизни. И только в той мере, в какой изображенная индивидуальность *отчетливо* проявляет в себе свою жизненную сущность, она выступает и осознается как характер, или, точнее, как нечто «характерное».

¹ Гегель Г. В. Ф. Эстетика, т. 1, с. 244. (Курсив автора. — Г. П.)

Гегель, далее, правильно полагал, что искусство интересуется не биологической, а общественно-исторической сущностью людей. Рассматривая различные виды «коллизий» — глубоких, существенных противоречий и антагонизмов в человеческой жизни, — он выделяет в особый вид те из них, которые проистекают из чисто физических, «естественных состояний». «Сами по себе, — указывает Гегель, — такие коллизии не представляют (для искусства. — Г. П.) никакого интереса... Болезнь как таковая не является предметом подлинного искусства»¹. Это можно отнести, конечно, и ко всяким другим «естественным состояниям» изображаемых в искусстве индивидуальностей. «Подлинно интересными» для искусства коллизиями, по мысли Гегеля, являются лишь те, которые проистекают «из собственного деяния человека». Во всех примерах, которые приводит Гегель для такого вида коллизий, они действительно вытекают из правовых, государственных, сословных, идейных и других подобных противоречий. А разного рода «естественные состояния» изображенных индивидуальностей могут быть, по Гегелю, только «поводами» для основных, общественно-исторических коллизий и вытекающих из них действий.

Действительно, для искусства — для самих писателей и для осознющей их произведения общественности — интересна *общественно-историческая характеристика* жизни изображенных индивидуальностей — их отношений, действий, переживаний. А свойства «натуры» и «темперамента» изображаемых индивидуальностей интересуют литературу лишь постольку, поскольку *через* них, с их помощью сильнее и глубже проявляется общественно-историческая сущность жизни этих индивидуальностей².

Особого внимания заслуживает мысль Гегеля о том, что «человек в своей конкретной духовности и субъективности», или, иначе, человеческая индивидуальность, осознанная «как характер», представляет собой некоторую «целостность». В самом деле, различные общественно-исторические коллизии не просто возникают и развиваются в человеческой жизни, но и *обуславливают* ее существенные особенности, воплощенные в отдельных индивидуальностях. Поэтому жизнь человека в своей сущности всегда бывает в той или иной мере сложной, разносторонней, противоречивой. Тем не менее, различные существенные стороны, отношения, тенденции обществен-

¹ Гегель Г. В. Ф. Эстетика, т. 1, с. 214—215. (Курсив автора. — Г. П.)

² В бытовой разговорной речи и бытовых представлениях слово «характер» обозначает обычно индивидуальные свойства человека, зависящие от его *натуры* и *темперамента* и выражающиеся в его личной склонности, вкусах, привычках. В литературоведении «характер» — это научный термин, обозначающий не личные свойства персонажа произведения, но *проявление* в его личных свойствах, во всей его индивидуальности *определенных* общественно-исторических особенностей — существенных свойств жизни той или иной социальной среды, эпохи, национальности, политического или идейного движения и т. п. Применение к литературным персонажам слова «характер» в его бытовом значении — грубая искусствоведческая ошибка, так как смешение в персонаже его личных и общественно-исторических свойств препятствует различению в его жизни случайного и *характерного*, что очень важно для понимания границ содержания и формы произведения.

но-исторической жизни, воплощенные в человеческой личности и являющиеся ее характерностью, всегда находятся в ней в глубочайшем внутреннем *единстве* и *взаимопропикновении*. И если некоторые из этих отношений более активно проявляются в индивидуальности человека, то они всегда, в большей или меньшей мере, воплощают в себе все другие, обнаруживая внутренние связи с ними и через это как бы представляя собой человеческий характер в его *целостности*. В этом и таится то потенциальное *богатство* содержания произведений художественной литературы и искусства вообще, которым оно отличается от произведений других видов общественного сознания.

Воплощение существенных общественно-исторических особенностей человеческой жизни в чем-то *индивидуальном*, создающее характерность последнего, представляет собой специфическую «внутреннюю форму» словесного искусства как закономерной разновидности сознания общества. В отдельных художественных произведениях такое воплощение является их «законом».

Но общественно-историческая характерность индивидуальностей создается в словесном искусстве не развитием самосознания «мирового духа», как это полагал Гегель, и не является изобретением талантливых художников, а существует прежде всего в самой жизни. В жизни отдельные люди во всей своей индивидуальности — в облике, жестах, манерах, поступках, действиях, отношениях, мыслях, переживаниях, стремлениях, высказываниях — всегда с большей или меньшей степенью *отчетливости* и *активности* проявляют свои существенные общественно-исторические особенности. Все индивидуальное в них более или менее характерно. Иногда такая характерность индивидуального в людях очень велика и бросается в глаза вдумчивому наблюдателю, иногда незначительна, едва заметна. Нередко индивидуальное в людях даже искажает и затемняет проявления общественно-исторической сущности их жизни, их действий и переживаний, оказывается чем-то случайным для ее проявлений.

Значит, искусство заимствует из *жизни* такой ее собственный всеобщий «закон», как проявление существенного в индивидуальном и характерность индивидуального. Это, в основном, и формулируется в том философском положении, что искусство воспроизводит жизнь *в форме самой жизни*. Это же имели в виду и античные философы, утверждающие на языке своей эпохи, что искусство есть «подражание природе».

Но отсюда следует, что общественно-историческая *характерность* человеческой жизни является тем аспектом действительности, который можно назвать основным *предметом* ее художественного познания. Утверждение, что у словесного искусства есть особый предмет познания, включает в себе признание специфического *познавательного* значения искусства, дает ему особое, высокое место среди других областей духовной деятельности и культуры человечества. Непризнание наличия у искусства специфического предмета познания лишает его этого высокого значения.

Познавая общественно-историческую характерность исторической жизни, искусство, прежде всего словесное, воспроизводит ее в своих произведениях. Но характерное — это индивидуальное, *отчетливо* и *активно* воплощающее сущность жизни. Индивидуальное же возможно воспроизвести не в общих отвлеченных понятиях, а только в образах. Значит, познание характерного как специфическая *основа* художественного содержания определяет собой «внешнюю» форму произведений искусства — их *образность*.

Воспроизводя характерность человеческой жизни, словесное искусство, конечно, не может быть безразличным к *степени* характерности и самих явлений действительности, и своего образного их воспроизведения. Оно ищет наиболее характерные явления в жизни и исходит из них в создании своих образов. Но искусство не довольствуется той степенью характерности, которую можно найти в жизни; оно стремится возвести ее на более высокую ступень.

Гегель считал очень важным этот момент в самом процессе художественного творчества. Он справедливо полагал, что в действительности явление часто бывает «искажено случайными и внешними особенностями», и указывал, что «искусство освобождает явление от несоответствующих (его)... истинному понятию черт и создает идеал (художественный образ.— Г. П.) лишь посредством такого *очищения*». В другом месте он писал: «Задача художественного произведения состоит... в том, чтобы постигнуть предмет в его всеобщности и опустить в его внешнем явлении все то, что с точки зрения выражения содержания представляется чем-то внешним и безразличным»¹.

Значит, все те «черты» жизни, которые не «опущены» художником и из которых при их воспроизведении сложились художественные образы, так или иначе выражают содержание произведения искусства. По мысли Гегеля, искусство «превращает любой образ во всех *точках* его видимой *поверхности* (как бы) в глаз, образующий вместилище души». «Оно превращает в глаз, — писал философ, — не только телесную форму, выражение лица, жесты и манеру держаться, но точно так же поступки и события, модуляции голоса, речи и звука на всем их протяжении... и в этом глазе познается свободная душа в ее внутренней бесконечности»².

Если вместо слов «черта» или «точка поверхности» образа употреблять более специальный термин — «детали» образов искусства, то вполне можно утверждать вслед за Гегелем, что все *детали* образов словесного художественного произведения создаются для выражения его содержания, что тем самым все эти детали *экспрессивны*.

В некоторых других утверждениях с гегелевской теорией процесса художественного творчества согласиться нельзя. Прежде всего — в понимании степени активности и значения творческого во-

¹ Гегель Г. В. Ф. Эстетика, т. I, с. 164, 173. (Курсив и разрядка автора.— Г. П.)

² Там же, с. 162, 163. (Курсив автора.— Г. П.)

ображения (фантазии) художника. У Гегеля получается так, что художник только «очищает» явления от тех черт, которые «безразличны» и «случайны» для воплощения их сущности, которые ее «искажают»; что художник только опускает все это в воспроизведении жизни, но сам ничего не создает своим воображением в замену опущенного.

Отсюда и в специальном разделе о «фантазии» художника Гегель признает за ним только «дар и склонность к схватыванию действительности и ее форм», к запечатлению «схваченного» в его «цепкой памяти», а также необходимость «продумать... существенное и истинное содержание» выбранного им «предмета». Полагая, что искусство — это процесс самосознания «мирового духа», осуществляемого в развитии общественно-исторической жизни человечества, философ не придавал значения творческому воображению самого художника. «...Художник, — писал он, — избавлен от необходимости опираться на плоды собственной фантазии»¹.

На самом деле художник не только «опускает» в своем воспроизведении те «черты» жизни, которые не соответствуют «истинному содержанию» его «предмета», но и восполняет их другими, которые всецело отвечают этому содержанию. Вся история словесного искусства показывает, что индивидуальности лиц, их действий, отношений, переживаний, существующих в действительности, имеют для художника только «прототипическое» значение. Силой своего воображения он *превращает* их и создает, почти всегда, новые индивидуальности, гораздо *активнее* и *законченнее* проявляющие в себе те характерные особенности общественно-исторической жизни, которые его интересуют. Художник *творчески типизирует* жизнь, он возводит характерности, существующие в жизни, в высшую степень, возводит их в степень типичности. Одним из важных средств при этом является для него принцип *гиперболизации* характерного. Творческие гиперболы художника и создают образы искусства, из каждой детали которых как бы «глядит» на нас та или иная общественно-историческая характерность жизни.

Гегель был не прав и в том, что художника может «побуждать к творчеству» только «разумность» выбранного им определенного предмета»². По его мнению, только такие характерные явления могут стать предметом искусства, в которых проявляется *положительная*, развивающаяся, прогрессивная сущность общественно-исторической жизни.

Вся история искусства, и прежде всего художественной литературы, показывает, однако, что не меньшее, а в некоторые эпохи даже большее значение имеет для него познание *отрицательной* сущности жизни — таких характерных явлений, в которых находят свое выражение моменты ее общественного застоя, регрессивности, деградации. И тогда отрицательная сущность жизни «глядит» на нас из каждой детали художественных образов.

¹ Гегель Г. В. Ф. Эстетика, т. 1, с. 292, 293. (Курсив автора.— Г. И.)

² Там же, с. 293. (Курсив автора.— Г. И.)

Главный же недостаток гегелевской «Эстетики» заключается в том, что в ней дано *объективистское* понимание содержания искусства. Гегель полагал, что духовная, «разумная» существенность общественно-исторической жизни *сама* раскрывается в образах искусства посредством склонности художника «к схватыванию действительности и ее форм». А самому художнику как *духовной* силе Гегель не придавал никакого значения. Собственные идеалы художника Гегель называл «плоскими по своей сути *так называемыми* идеалами» и полагал, что художник должен от них «отвернуться»¹. История искусства показывает, наоборот, что решающее значение в создании произведений имеет активная сила общественного сознания художника. Русские критики-демократы середины XIX в., знающие «Эстетику» Гегеля, стремились это обосновать на уровне своих теоретических понятий.

С большой принципиальностью это сделал Н. Г. Чернышевский в своих рассуждениях о трех «значениях» или «задачах» искусства. Первую из них — воспроизведение жизни — он назвал «общим характеристическим признаком искусства, составляющим сущность его»². Но на его основе искусство, по мнению Чернышевского, осуществляет и две другие задачи. Одну из них критик назвал «объяснением» или «истолкованием» воспроизведенных в искусстве явлений жизни. Другую — «произнесением» этим явлениям нравственного «приговора». Все эти положения имели большое теоретическое значение, но не получили в трактате Чернышевского необходимого развития.

Недостаточно полно дано Чернышевским определение первой задачи искусства, а тем самым и первой стороны содержания произведений. Он формулирует ее как «воспроизведение действительности» или «природы и жизни», не указывая на *обобщающее* значение художественного познания. Приводимые им примеры не раскрывают этого значения.

Положение о том, что другой задачей искусства, и тем самым другой стороной его содержания, является «объяснение» или «истолкование» воспроизведенных явлений жизни, показывает несколько рассудочный подход к предмету, свойственный скорее науке или философии, нежели художественному творчеству. Выше, говоря специально о поэзии, критик удачно отметил, что писатель «передает» своего героя «таким, как он его *попимает*». Может следовало бы сказать, что писатель всегда как-то «осмысливает» воспроизводимые им общественно-исторические характеры. Проявляя активный интерес к тем их *сторонам*, которые представляются ему

¹ Гегель Г. В. Ф. Эстетика, т. I, с. 292. (Курсив автора. — Г. П.)

Словом «идеал» Гегель уже обозначил сами художественные образы, воплощающие *объективную* «разумность» общественно-исторического развития. Говоря об идеалах художника, он употребил то же слово в ином, к тому же для него отрицательном (субъективном) значении. Отсюда его выражение — «так называемые идеалы».

² Чернышевский Н. Г. Эстетические отношения искусства к действительности. — Полн. собр. соч. в 15-ти т., т. 2, с. 92.

наиболее существенными, писатель *выделяет, усиливает, развивает* именно эти стороны в новом, *вымышленном* индивидуальном воплощении характеров.

Удачно высказался Чернышевский о третьей задаче искусства, указывая еще на один, очень важный момент в содержании произведений — на «произнесение» художником «приговора» изображаемой жизни, но критик не раскрыл этот момент в его художественной специфичности. (Приговоры, которые произносятся в судебных заседаниях на языке очень отвлеченных и очень целенаправленных юридических формул, ничего общего не имеют с текстом художественных произведений.) Писатель, действительно, всегда выражает свое *эмоциональное отношение* или, иначе, *оценку* той сущности жизни, которую он воплощает в индивидуальности своих персонажей. Прежде всего это эмоциональная оценка тех характерных сторон отношений, действий и переживаний персонажей, которые особенно интересуют писателя и которые он усиливает и развивает в их изображении. Но обычно он не высказывает оценку прямо — от себя или от своего рассказчика. Он выражает ее через подробности изображения отношений и переживаний своих персонажей или, иначе, через *детали* их образов.

Значит, когда писатель творчески типизирует характерные явления жизни в создаваемых для этого вымышленных индивидуальностях, он гиперболически подбирает и сочетает детали их изображения не только для того, чтобы достигнуть этим более активного и законченного воплощения в них какой-то общественно-исторической сущности, но и для того, чтобы выразить вместе с тем через такой подбор и сочетание образных деталей свое осмысление и эмоциональную оценку этой сущности жизни. Художественное произведение — это *экспрессивное единство образных деталей*, законченно выражающее и объективную и субъективную стороны своего содержания в их взаимопроникновении¹.

¹ Поэтому неубедительны все те теории искусства, которые стремятся стереть грань между объективной и субъективной сторонами познания, пользуясь для этого таким неопределенным и уклончивым понятием, как человеческий «опыт». Применение этого понятия в философских и эстетических концепциях имеет свою давнюю историю. Еще в начале XIX в. немецкий философ И. Фихте, субъективный идеалист по своим взглядам, «торжественно» заявляет: «внутренний смысл, душа моей философии состоит в том, что человек не имеет вообще ничего, кроме опыта...» (См.: *Ленин В. И.* Полн. собр. соч. Изд. 5, т. 18, с. 152). Позднее — в конце XIX в. — этим же понятием воспользовались некоторые немецкие ученые-физики — Мах и Авенариус, — крайние позитивисты по своим позициям, а за ними и некоторые русские публицисты — А. Богданов, В. Базаров и другие. Резко критикуя философские убеждения тех и других, В. И. Ленин писал, что «под словом «опыт», несомненно, может скрываться и материалистическая и идеалистическая линия в философии, а равно и юмистская и кангианская...» (Полн. собр. соч. Изд. 5, т. 18, с. 156).

А затем понятие «опыт» взяли на вооружение и позитивистские мыслиющие американские философы XX в., так называемые «прагматисты» (Ч. Пирс, У. Джемс, Д. Дьюи и другие). Д. Дьюи в книге «Искусство как опыт» (1934) выдвинул понятие «эстетический опыт». Понимая «опыт» как «взаимодействие» человека с «окружающими условиями», он утверждает, что «эстетический» опыт бывает тогда, когда он обладает «внутренним единством», достигнутым через «систематизированное

Значит, если Гегель был неправ в своем объективистском понимании искусства, не учитывающем субъективные стороны содержания произведений, то это не значит, что содержание это лишено *объективности*. Наоборот! Искусство всегда познает какие-то явления жизни, находящиеся *за пределами* познающего мышления художника и не им создаваемые. Даже тогда, когда предметом познания в искусстве является внутренний мир художника (что очень часто бывает), он интуитивно всматривается в свои переживания, осознает, осмысляет, оценивает их, и они, в своей общественно-исторической *характерности* — все равно, сознает это художник или нет, — оказываются объектом его художественного познания.

Следовательно, невозможно согласиться с Чернышевским в том, что его основное положение — «искусство есть воспроизведение природы и жизни» — уже включает в себе признание образности искусства потому будто бы, что «в природе и жизни нет ничего отвлеченно существующего; что в них все конкретно»¹. Последнее несомненно. И тем не менее, жизнь можно воспроизводить и в отвлеченных понятиях, как это и происходит с большим эффектом в науке, в философии, в этике. А вместе с тем жизнь можно воспроизводить и в образах, не имеющих никакого отношения к художественному творчеству. Наука и философия, этика и публицистика часто делают это и очень целеустремленно².

и организованное движение», приводящее «опытный материал к завершению». Тогда опыт имеет «удовлетворяющее эмоциональное качество». Такое понятие очень широко и относится, конечно, не только к искусству в собственном смысле слова. Сам Дьюи пишет, что всеми указанными свойствами может обладать и «написание» любой книги, и «политическая кампания», и «промышленное предприятие», и «садоводство», и даже «принятие пищи», и — особенно — «художественное творчество». Но Дьюи не стремится выяснить специфику последнего. Как и все представители «прагматизма», он интересуется лишь самыми общими свойствами предметов, игнорируя их своеобразие. «В различных опытах, — пишет он, — имеются общие системы, и неважно, насколько они не похожи друг на друга в деталях своей сущности». (См.: Эстетика. М., 1957, с. 134, 158. Разрядка наша. — Г. П.)

¹ Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч. в 15-ти т., т. 2, с. 53.

² В тексте таких сочинений даются изображения отдельных явлений — словесные и фотографические. Они имеют значение конкретных *примеров*, с помощью которых поясняются, иллюстрируются те общие положения и выводы, которые развываются предварительно в отвлеченных понятиях. Это — *иллюстративные* образы. Они должны быть *достоверными* и *объективными* иллюстрациями познавательных обобщений автора — ученого, философа, публициста. Поэтому такие образы всегда бывают воспроизведением наиболее *характерных* явлений, существующих в самой действительности. И в них никак не может проявляться ни творческое воображение автора, ни его эмоциональное отношение к предмету. В этом они противоположны образам искусства.

Есть еще один вид образов, часто встречающийся в информационной прессе — в газетах и журналах. Это — образы словесные или фотографические, которые создаются для познания неповторимых, *индивидуальных* свойств явлений жизни, отдельных ее фактов, вызывающих общественный интерес. Это — образы *фактографические*. Они должны быть достоверным воспроизведением индивидуального, и в их создании также не может иметь никакого места ни творческое воображение, ни эмоции создающих их людей; и они, в этом отношении, противоположны художественным образам.

Создавая трактат об эстетических отношениях искусства и жизни, Чернышевский не разработал вопрос об эстетическом значении произведений искусства. Он считал, что единство «идеи и образа», «содержания и формы» — это лишь «формальная красота» произведений; он не видел в ней ничего специфического и полагал, что это «общий закон», одинаково важный и для искусства, «и для ремесел, и для промышленности, и для научной деятельности и т. д.»¹.

Мысль эту необходимо уточнить. Конечно, во всех областях культуры, где существует «творчество по законам красоты», создание формы произведений, соответствующей их содержанию, обуславливает красоту этих произведений. Но только игнорирование специфики содержания в каждой из разновидностей таких произведений может привести к мысли, что их красота — «формальная». Даже в «ремеслах» и «промышленности» это не так, а тем более в произведениях искусства, в частности словесного. Произведения эти — специфические явления духовной жизни и культуры человечества.

Выше уже было сказано, в соответствии с очень удачной метафорой Гегеля, что каждая экспрессивная деталь художественного образа — это как бы «глаз», которым «смотрит» на нас какая-то общественно-историческая характерность жизни. Развивая эту метафору, можно сказать, что всем единством экспрессивно-образных деталей произведения характерности жизни «смотрят» на нас в том своем эмоционально-оценивающем осмыслении, которое дал им писатель. Вся форма произведения пронизана этим специфическим содержанием, вся она «излучает» его. И если мы чувствуем и сознаем красоту этой целостной формы произведения, то ее никак нельзя назвать «формальной» красотой. Она представляет собой художественно-эстетическое достоинство произведения искусства в его целом.

Но эстетическими достоинствами также обладают и произведения материальной культуры, созданные по «законам красоты», и явления природы. Поэтому понятие «эстетические достоинства» гораздо шире понятия «достоинства художественного». Их не следует отождествлять. Отождествлению этих понятий в значительной мере способствовал Гегель, назвав «Эстетикой» свой монументальный труд «Лекции по теории искусства». Он хорошо осознал несоответствие этого названия тому предмету, о котором шла речь в его «лекциях». «Правда, — писал он во «Введении» к лекциям, — термин «эстетика» не совсем подходит к нашему предмету, ибо «эстетика» означает, скорее, науку о чувстве, чувствовании. Понятая таким образом эстетика возникла в школе Вольфа в качестве новой науки...»².

¹ Чернышевский П. Г. Полн. собр. соч. в 15-ти т., т. 2, с. 82.

² Гегель Г. В. Ф. Эстетика, т. 1, с. 7. Гегель имел здесь в виду «Эстетику» (1750) А. Баумгартена, ученика Хр. Вольфа, в те времена действительно «новую» философскую дисциплину, которую сам Баумгартен определил как «науку о чувственном познании» (в отличие от познания «логического»), цель которой — «совер-

Тем не менее, Гегель решил сохранить это название, оправдывая это тем, что, во-первых, «слово само по себе» его «не интересовало» и что, во-вторых, «название «эстетика» утвердилось в обычной речи». «И все же, — подчеркивал далее Гегель, — единственное выражение, отвечающее содержанию нашей науки, — это «*философия искусства*» или, еще более определенно, — «*философия художественного творчества*». «Приняв указанное определение, — продолжал он, — мы тем самым сразу исключаем из нашего предмета прекрасное в природе»¹.

Труд Гегеля по теории искусства заслуженно получил в мировом общественном мнении очень высокое признание. Но чисто внешнее, терминологическое отождествление Гегелем «философии искусства» с «эстетикой» получило широкое распространение и скоро стало восприниматься как отождествление по существу. В теории искусства это приводит к неправомерному отождествлению эстетических достоинств художественных произведений с их *сущностью*.

А между тем в жизни нет явлений, которые были бы эстетическими по своей сущности, по закономерным особенностям содержания своей жизни. Отдельные, конкретные явления действительности, возникшие в природе или созданные мыслью и руками людей, могут обладать эстетическими достоинствами, могут быть красивыми и прекрасными тогда, когда содержание их жизни получит полноценное выражение в соответствующей ему внешней форме. Чернышевский правильно писал, что «предмет должен быть превосходен в своем роде для того, чтобы называться прекрасным», далее указывая, что «не все превосходное в своем роде прекрасно... потому, что не все роды предметов прекрасны»².

И произведения словесного искусства, как и искусства вообще, по-своему прекрасны тогда, когда их специфическое художественное содержание с высоким совершенством выражено в экспрессивно-образной художественной форме. Это совершенство формы произведения, в котором полноценно раскрывается его содержание, представляет собой диалектику взаимодействия содержания и формы его выражения. Без совершенства формы содержание не

шенство чувственного познания как такового, что и есть красота». (ПМЭМ, т. 1, с. 452, 455. Курсив автора. — Г. П.)

Эстетическое познание, по Баумгартену, — это всякое «чувственное познание» в его собственном «совершенстве» и в совершенстве его предмета — «красоты», где бы последние ни возникала — в явлениях ли природы, или в произведениях материальной культуры, или в произведениях художественного творчества. «Чувственное» познание — это познание не посредством чувств, а посредством *ощущений*: зрения, слуха, осязания, вкуса и т. д. Поэтому «эстетика» — это философская или же физиологическая дисциплина, изучающая закономерности познания жизни посредством ощущений, а не наука о «чувстве» или «чувствовании», как неточно сказал о ней Гегель. Чувства и ощущения — различные явления человеческого сознания.

¹ Гегель Г. В. Ф. Эстетика, т. 1, с. 7—8. (Курсив автора. — Г. П.)

² Чернышевский И. Г. Полн. собр. соч. в 15-ти т., т. 2, с. 7—8. (Разрядка наша. — Г. П.)

имеет своего полноценного раскрытия. Только полноценное содержание может определить совершенство формы. Содержание с *ложной* направленностью (см. с. 91) не может получить совершенного выражения.

Эстетические достоинства существуют в художественных произведениях *объективно*, независимо от того, кто, когда и в какой мере оказывается способным или неспособным их воспринять, осознать и оценить. Для восприятия и осознания объективных эстетических достоинств произведения искусства необходимы, конечно, соответствующие *субъективные условия*. Это — и высокий общий уровень духовного и культурного развития целого народа, отдельных его слоев и отдельных личностей; и наличие у воспринимающих достаточных навыков эстетического восприятия разных видов искусства, в их различном национальном и историческом своеобразии; и высокая степень широты, богатства, утонченности ассоциативных представлений, создающих общий эмоционально-психологический «фон» художественно-эстетического осознания и оценки. Но все это только субъективные *предпосылки* осознания прекрасного в искусстве, которые сами по себе не могут создавать объективных эстетических достоинств его произведений.

Тем не менее есть такие исследователи и критики литературных и других произведений искусства, которые, не желая, по своим (может быть и неосознанным) позитивистским склонностям, вникать в сущность и причины существования художественного творчества как особого вида общественного сознания, стремятся развивать понятие «эстетическое» в *субъективистском* плане. Им безразлично, какая именно специфика духовного содержания приводит к возникновению экспрессивно-образной формы художественных произведений. И они создают такую теорию эстетического восприятия, которая одинаково применима и к явлениям природы, и к явлениям материальной культуры, и к явлениям искусства.

Развитию таких теорий отчасти способствовал Г. В. Плеханов своим первым «Письмом без адреса» (1899). Полемизируя с Л. Н. Толстым, видевшим основное назначение искусства в «передаче» чувств от одного человека к другим, Плеханов дал свое определение искусства как «выражения чувств и мыслей... в живых образах». Не развивая это слишком общее и неопределенное понимание искусства, он вслед за тем перешел к рассмотрению других, более широких общезстетических вопросов — «чувства красоты» у животных, «ощущений красоты у людей»; к этим вопросам его, видимо, влекло стремление найти какую-то широкую основу для создания материалистической теории эстетических вкусов и через нее подойти к созданию соответствующей теории искусства.

Плеханов нашел у Дарвина такую мысль: «У цивилизованного человека такие (эстетические. — Г. П.) ощущения тесно ассоциируются... со сложными идеями и с ходом мыслей». Это положение показалось Плеханову достаточным для его целей, и он стал разви-

вать его на широком этнографическом материале, применительно к жизни первобытных народов. Он утверждал, что те или иные предметы сначала нравились первобытным людям благодаря своим *ассоциативным связям* с производственными и имущественными *ценностями*, а через это затем приобретали и самостоятельное эстетическое значение. Так, шкуры, когти и зубы хищных зверей, которые надевали на себя первобытные удачливые охотники, сначала нравились всему племени потому, что служили «как бы вывеской храбрости, ловкости и силы» охотников, а «вследствие того» попадали потом «в разряд украшений». «Выходит, — заключает автор «Письма без адреса», — что эстетические ощущения не только могут ассоциироваться у дикарей со сложными идеями, но и возникают иногда именно под влиянием таких идей»¹.

Эти обобщения несомненно правильны применительно и к «дикарям», и к «цивилизованным» людям, но они объясняют процесс возникновения эстетических *вкусов* и не имеют никакого прямого отношения к возникновению искусства. Плеханов, видимо, скоро осознал это. В третьем «Письме без адреса» (1900) он попытался связывать происхождение искусства уже не с «украшениями», а с *играми* первобытных племен. Игровой момент действительно очень важен в специфике искусства. Но выяснить его значение можно только исторически.

Итак, искусство, прежде всего словесное, — это *творческая типизация общественно-исторических характеристик* человеческой жизни — внешней и внутренней — и связанной с ними жизни природы. Она осуществляется художником *для выражения эмоционально-оценочного осмысления* им этих характеристик через создание *вымыши-*

¹ Плеханов Г. В. Соч. в 24-х т., т. 14. М., 1924, с. 2, 4, 5, 7—8. (Разрядка автора. — Г. П.)

Мысль об ассоциативности эстетического познания еще сохраняет свое значение для некоторых теоретиков. Таковыми являются некоторые советские «эстетики», развивающие субъективистское понимание искусства. Ее защителем был, видимо, Л. Н. Столович. В книге «Эстетическое в действительности и в искусстве» (1959) он утверждает, что «эстетические свойства» явлений жизни не существуют объективно, но создаются «эстетическим отношением» к ним, что это — «идейно-эмоциональное» отношение, что оно само возникает в сознании воспринимающих в силу «устойчивых ассоциативных связей» между теми или иными конкретными явлениями в их целом и тем «местом», которое они занимают в существующей «системе общественных отношений». Предмет, по Столовичу, только тогда получает эстетическое значение, когда он субъективно, ассоциативно «наполняется содержанием», выражающим «общественные отношения». Но что происходит, когда люди, воспринимающие один и тот же предмет, занимают *разное* «место» в одной системе общественных отношений? Конечно, они будут ассоциативно наполнять этот предмет разным, даже противоположным «содержанием». Перед нами, очевидно, теория эстетических *вкусов*, не затрагивающая проблемы объективно прекрасного в жизни и в искусстве. Если последовательно применить эту теорию к искусству, то получится, что читатели художественных произведений («наполняют») их образы своим ассоциативным «идейно-эмоциональным отношением», обусловленным «местом» этих произведений в общественной жизни своей современности, и через это создают их соответствующие «эстетические свойства». Никакого отношения к теории искусства такое понимание эстетических свойств произведений, очевидно, не имеет.

ленных индивидуальностей, которые воплощаются в образах, экспрессивных в своих деталях и основанных на гиперболизме, иногда доходящем до фантастики. Произведения искусства, совершенные в своей образности, по-своему объективно прекрасны.

В связи с таким определением искусства необходимо указать еще на одно очень важное, специфическое свойство произведений — на их *стильность*. Понятие «стиль» стало складываться еще в литературных кругах Древнего Рима¹, в I в. до н. э. Им обозначали тогда особенности *словесной* выразительности литературных произведений. В таком значении это понятие сохранилось до нашего времени. Но с середины XVIII в. ему начали придавать и более широкое, *общейскусствоведческое* значение, находя свойства стиля не только в литературе, но и в произведениях других искусств. Так, И. Винкельман в «Истории искусства древности», различая четыре стадии развития древнегреческой скульптуры, находил в произведениях каждой из них особый стиль — «древний», «высокий», «изящный». Гегель в «Эстетике» говорит об особых стилях разных видов искусства и разных родов каждого из них. («Мы различаем в музыке церковный и оперный стиль, а в живописи — стиль исторических картин и стиль жанровых произведений»².)

Но важно не то, что произведения разных видов искусства и разных родов каждого из них имеют свои различия в стиле, важно, прежде всего, что все произведения искусства обладают общим свойством «стильности». Каждое из них представляет собой *гармоническое единство множества экспрессивно-образных деталей, выражающее художественное содержание*. В произведениях художественной литературы стиль — в *общейскусствоведческом* его понимании — складывается не только из их словесного строя, но также из их предметной изобразительности (подробностей изображенной жизни) и из приемов композиции.

Стильность — это специфическое свойство произведений искусства, отличающее их от произведений материальной культуры и от явлений природы. Те и другие (например, легковой автомобиль или цветущий розовый куст) также представляют собой гармоническое единство всех своих деталей, но это единство не обладает ни изобразительностью, ни экспрессивностью — оно может быть красивым, но не стильным. Стиль — явление содержательно-экспрессивное и специфическое³.

¹ Словом «stylus» древние римляне называли заостренные костяные палочки, которыми они писали слова на покрытых воском дощечках. Затем от названия орудия письма метонимически произошло обозначение результатов письма — особенностей построения письменной речи, выражающей мысли и чувства.

² Гегель Г. В. Ф. Эстетика, т. 1, с. 305.

³ Структуральное литературоведение не владеет понятием «стиль». Оно изучает «структуру текста». Но термин «структура» лишен всякой специфичности: все на свете, что так или иначе построено, имеет тем самым какую-то структуру. К тому же структура художественных произведений (в понимании структуралистов) лишена экспрессивности — за исключением содержания произведений ей нечего выражать.

III. ПРОИСХОЖДЕНИЕ ИСКУССТВА КАК ФОРМЫ РАЗВИТИЯ ОБЩЕСТВЕННОГО СОЗНАНИЯ

Искусство — один из видов общественного сознания, которое у цивилизованного человечества все более дифференцируется в своем содержании. Наряду с искусством в нем существуют другие его виды — наука, философия, мораль, законодательство, политические теории. Все они отличаются от искусства тем, что выражают свое содержание в отвлеченных понятиях, тогда как искусство выражает его в экспрессивных образах.

Но такая расчлененность общественного сознания существовала не всегда. Она произошла на относительно поздней стадии исторического развития общества, при переходе его от первобытнообщинного, родового строя жизни к классово-государственному строю. В этот переходный период сильно усложнились материальные общественные отношения и потребовали для своего существования новых разновидностей общественного сознания, его дифференциации.

В этом процессе искусство и отделилось от других видов сознания общества, стало особой сферой духовной культуры. При этом, однако, в нем сохранились, в измененном виде, в новой функции, некоторые свойства ранней ступени развития общественного сознания. Процесс дифференциации искусства был очень сложен.

В сознании людей, живших первобытнообщинным строем, не существовало расчлененности отдельных сторон его содержания. Это была *синкретическая* стадия развития сознания общества. Господствующее значение в нем имели тогда мифологические и магические представления. С ними были тесно связаны и первоначальные, примитивные представления о некоторых закономерностях жизни природы, и предания о прошлом родо-племенной жизни. У первобытных людей были нормы родовых нравственных отношений, но не было морали как теории нравственности, не было государственных законов и воззрений.

Мифология и магия, выражаемые в образной форме, заключали в себе всю философию жизни первобытных людей. Они были основным содержанием их коллективного творчества — обрядовых песен-плясок, обрядовых действий, скульптуры, наскальной живописи. Произведения этого творчества были очень похожи на искусство последующих времен, но они еще не стали явлениями художественного творчества в дифференцированности его содержания. Настоящее искусство возникло на основе глубоких *преемственных связей* с первобытным коллективным синкретическим творчеством. И последнюю стадию этого творчества Гегель очень убедительно назвал «предыскусством»¹.

Этнографическая наука давно поняла необходимость различать в развитии первобытнообщинной жизни две ее стадии. Первая, самая ранняя, — это жизнь первобытных *охотничьих* родов, которая

¹ Гегель Г. В. Ф. Эстетика, т. 2. М., 1969, с. 13.

продолжалась несколько сотен тысячелетий. Вторая, более поздняя, — жизнь *земледельческих и скотоводческих* родо-племенных коллективов, продолжавшаяся несколько десятков тысяч лет. Основные свойства первобытного мышления сложились и упрочились, несомненно, еще на первой из этих стадий.

Полные и ясные суждения об особенностях первобытного мышления иметь, конечно, трудно, но в какой-то мере все же возможно. Ведь некоторые племена до нашего времени все еще живут первобытнообщинным строем, и их жизнь тщательно изучается. Кроме того, есть и такой объективный свидетель развития мышления людей, как их *языки*. Они начали складываться на самых ранних ступенях развития отдельных племен, и принципы словотворчества первобытных людей запечатлели в той или иной мере принципы их мышления. Некоторые ученые-лингвисты — А. Гумбольдт, А. Потебня и другие — сделали из этого очень интересные выводы.

Мышление первобытных людей, несомненно, сильно отличалось в своих особенностях от мышления людей цивилизованных. Это было *ассоциативное* мышление, связывающее явления жизни не столько по их отвлеченным признакам, сколько по их конкретному *сходству, смежности, контрасту*. В то же время это мышление было синкретическим не только в том отношении, что его собственное содержание еще не было дифференцированным, но и в том, что оно само не умело дифференцировать разные стороны в явлениях самой действительности. Первобытные люди еще не умели ясно различать в явлениях жизни их *общность и индивидуальность, их единичность и множественность, их одушевленность и неодушевленность, их реальность и фантастичность, их сходство и смежность*.

Во всем этом наиболее важно было то, что первобытные люди еще не могли мыслить *отвлеченно*. Распознавая в отдельных явлениях жизни их общие свойства, они не умели отвлекать в этих явлениях общее от связанного с ним индивидуального и единичного. И в нерасчлененном единстве того и другого они *подчиняли* индивидуальное общему; они мыслили не отвлеченными понятиями, а *общими представлениями*.

Внимание первобытных людей, живущих охотой и собиранием плодов, в наибольшей мере привлекали такие явления природы, которые особенно *ярко и полноценно* воплощали в себе общие, родовые свойства. С этой точки зрения люди рассматривали и оценивали прежде всего разные виды животных и растений, от жизненной силы и мощи которых зависела их собственная жизнь. Таков был взгляд их и на весь окружающий мир, на стихии природы — на ветры и тучи, дожди и засухи, леса и степи, реки и горы, зимы и лета и т. п.

На языке наших современных научных понятий можно, следовательно, сказать, что первобытные люди интересовались прежде всего *характерностью* явлений жизни и особенно высоко ценили в них высокую степень характерности — их *типичность* (греч. *τύπος* — знак, отпечаток, образ).

С этим было связано другое важное свойство сознания первобытных людей — их склонность мыслить по *аналогии*, воспринимать жизнь природы по ее сходству с жизнью людей. Люди, живущие родами, в каждом существе стихийно осознавали прежде всего его *род*. Выдвигая из своей среды особенно отважных, сильных, мудрых членов всего рода, своих старейшин и вождей, они в каждом роде животных и растений также искали и находили особенно сильных его представителей, в которых и воплощался для них этот род.

Вместе с тем первобытные люди мыслили по аналогии и в другом отношении — они *олицетворяли* явления природы. В своем воображении они наделяли животных и растения способностью мыслить, совершать обдуманые, преднамеренные, целенаправленные действия, общаться между собой с помощью речи. Они не умели различать в жизни природы проявления ее одушевленности и неодушевленности и уподобляли вторые первым. Это свойство первобытного сознания специально исследовал в книге «Первобытная культура» (1871) английский этнограф Э. Тейлор, назвав его «анимизмом». Первобытный анимизм, очевидно, заключался первоначально лишь в олицетворении человеком явлений природы. В нем еще не было ничего «спиритуалистического» — никакой веры в особые, собственно духовные существа, которые могут «вселиться» и «жить» в том или ином материальном явлении природы. Спиритуализм возник в общественном сознании гораздо позднее и стал затем основной почвой религии¹.

Тейлор приводит большое количество очень ярких примеров анимизма первобытного мышления, еще не доходящего до спиритуализма. «Негр, — пишет он, — например, может сказать: в этой реке, в этом дереве, в этом амулете находится «вонг» (живое существо. — Г. П.), но он гораздо чаще говорит: «Эта река, это дерево, этот амулет — вонг». Тейлор пишет также о «современном индусе», который смотрит на реку «как на живое индивидуальное существо...». И он выделяет «целую стадию развития человеческой мысли, когда люди на индивидуальное дерево смотрят как на сознательное личное существо»². Это свойство первобытного мышления было усвоено и развито в устном народном творчестве и на более поздних стадиях его развития. «Народные сказки... Европы, — пишет Тейлор, — все еще рассказывают про ивы, из которых идет кровь и которые плачут и говорят, когда их рубят»³.

¹ В различении этих видов анимизма, возникших на разных ступенях развития первобытного сознания у Тейлора, однако, нет достаточной ясности. «Часто бывает весьма трудно определить, — пишет он, например, — считается ли (первобытными людьми. — Г. П.)... дерево и мстоющим, подобно человеку, своим... жизнь и душу или только обитаемым... духом, для которого дерево служит не более как телом». (Тейлор Э. Первобытная культура. М., 1939, с. 395. Разрядка наша. — Г. П.) Во всех примерах и обобщениях Тейлор, очевидно, имеет в виду преимущественно вторую ступень развития анимизма, но подводит под нее и те явления, которые явно относятся лишь к первой его ступени.

² Там же, с. 392, 394, 395.

³ Там же, с. 409.

Важная особенность первобытнообщинного сознания заключалась также в том, что в нем еще не было расчлененности *реально* существующего и *фантастического*. Первобытные охотники не только высоко ценили в явлениях каждого рода наиболее полноценных и мощных его представителей — его родоначальников и управителей, и не только одушевляли их в своем воображении; они вместе с тем наивно и бессознательно преувеличивали их физические размеры, их силу, ум, хитрость, ловкость и т. п. Они мыслили по принципу *гиперболы*, переходящей в *фантастику*. Это было неизбежным следствием зависимости первобытных людей от сил природы, непонимания ими закономерностей ее жизни, неспособности овладеть этими закономерностями и вытекающих из всего этого чувств страха, зависимости, незащитности или же удивления, преклонения, благодарности.

Тейлор приводит этому много примеров. Так, он цитирует высказывание одного миссионера о взглядах североамериканских индейцев: «Они говорят.. что все животные каждого вида имеют старшего брата, который служит как бы началом и корнем всех других особей; этот старший брат удивительно силен и велик. Старший брат бобров, говорили они мне, может быть величиной с нашу хижину». Или: «царем» змей, в воображении негров Юго-Западной Африки, «было громадное чудовище, превосходящее их всех величиной и считавшееся как бы прародителем их»¹. Тейлор ссылается и на первобытные верования, отразившиеся и в старинных русских сказках, согласно которым «на острове Буяне» «живет змея, старейшая из всех змей, вещей ворон — старший брат всех воронов. Птица, самая большая и старая из всех птиц, с железным клювом и медными когтями, и Пчелиная матка, старейшая из пчел»².

Таким образом, мышление первобытных людей обладало целым рядом существенных особенностей, взаимодействующих и взаимопроникающих, составляющих вместе своеобразную форму развития общественного сознания. Это было мышление *родовыми представлениями*, для которого весь мир являл собой отношения отдельных родов *одушевленных* существ; причем каждый такой род во всем его *множестве* представлялся вместе с тем в *одном* существе, своем *предке* и *вожаке*, отличавшемся *огромной* величиной, силой, мудростью. Основной чертой такого мышления была, следовательно, *анимизация* и *гиперболизация* родовых свойств явлений природы. В этом проявляется не просто интерес к характерному и типическому в жизни, но стремление к его эмоциональному осмыслению и вытекающему отсюда преувеличению каких-то его свойств. На современном языке это можно назвать *эмоционально-гиперболизирующей типизацией* существенных свойств явлений природы.

¹ Тейлор Э. Первобытная культура, с. 409.

² Там же, с. 403.

Такая типизация создавалась в первобытном мышлении как *необходимое* следствие крайне низкого уровня охотничьего способа производства и вытекавшей отсюда зависимости всего охотничьего общества от сил природы. Она была поэтому свойством *коллективного* сознания, принадлежала в одинаковой мере всем членам общества. Она возникала *стихийно*, не была результатом целенаправленных усилий чьего-то индивидуального воображения и не заключала в себе тем самым никаких моментов сознательного творчества. Ее эмоциональность порождалась самим гиперболическим анимизмом коллективного мышления и не несла в себе никакой идейной направленности. Она получит ее гораздо позднее — в явлениях искусства.

Коллективная эмоционально-фантастическая типизация жизни была основным свойством мышления первобытных людей и обнаруживалась во всей их повседневной *практической* деятельности. Но особенно отчетливо она проявлялась в их творчестве — в обрядовых песнях-плясках и представлениях, заключающих в себе нечто, подобное *игре*. Это давно было замечено исследовательской мыслью и привело к созданию различных теорий искусства-игры. Они имеют свою историю.

Проблему происхождения искусства из первобытных игр впервые поставил немецкий поэт Фридрих Шиллер (1759—1806) в «Письмах об эстетическом воспитании» (1795). Но он подошел к ее решению с отвлеченной, психологической точки зрения. Интересуясь только игровыми состояниями души человека, он не поставил вопроса о том, какое объективное значение имела игра в жизни первобытных народов¹.

Позднее этот вопрос совсем иначе ставит английский философ-позитивист Герберт Спенсер (1820—1903) в «Основаниях психологии» (1855). Он также связал «игры» людей с их «эстетическими деятельностями» и указал, что те и другие имеют некоторые общие свойства. А именно они «не помогают сколько-нибудь прямым образом процессам, служащим для жизни». Иначе говоря, и игра, и искусство лишены непосредственно осознаваемого *утилитарного* значения как для людей, их создающих, так и для наблю-

¹ Исходя из своих отвлеченно-романтических идеалов и будучи под некоторым влиянием эстетики И. Канта, Шиллер полагал, что для души человека *принудительное* значение имеют как низшие, материальные нужды, так, по-своему, и высшие законы познания и долга. Но есть в жизни человека и некая средняя сфера его чувств и деятельности, в которой он преодолевает власть материальных побуждений и подготавливается к принятию абстрактных законов, — сфера эстетического созерцания и художественного творчества. В ней человек достигает «высокого равновесия и свободы духа» и наслаждается ими. Переходя к истории человечества, Шиллер утверждал, что «у всех народов, вышедших из рабства животного состояния», возникает «радость перед кажушимся, склонность к украшению и игре». «Побуждение игры», по Шиллеру, — это способность «находить удовольствие в кажущемся», за которой «следует *подраздательное* стремление *обруловать*... кажущееся как нечто самостоятельное». Но играют и животные от «богатства силы». У человека же «сила *воображения*... в попытке свободной формы... делает скачок к *эстетической игре*». (Шиллер Ф. Полн. собр. соч., т. 3. Спб., 1893, с. 462, 471, 472, 475. Разрядка автора, курсив изд. — Г. П.)

дающих их со стороны¹. В действительности так бывает не всегда. А главное, это не решает вопроса о различиях между игрой и искусством.

Когда Плеханов в третьем «Письме без адреса» обратился к теории искусства-игры, его, естественно, не удовлетворила психофизиологическая точка зрения Спенсера. Он стремился найти *общественно-историческое* объяснение происхождения игр первобытных народов и, далее, происхождения их искусства. Используя по-своему обобщение Г. Спенсера, а также В. Вундта, он посвятил «письмо» вполне убедительным доказательствам того, что у животных, в пределах каждого их рода, и у первобытных людей, в пределах их общественной жизни, *содержание* игр определяется особенностями их «утилитарной деятельности». Он указывал, что у людей сначала исторически возникают определенные разновидности труда, а затем они становятся предметом игры, необходимой для подготовки к этим формам труда.

Но, заимствуя у Вундта краткое определение — «игра есть дитя труда», — Плеханов был готов распространить его и на первобытное искусство. По его мнению, игры первобытных охотников, подражающие движениям животных, первобытная наскальная живопись, изображающая зверей и охоту на них, возникли как следствие первобытного охотничьего «труда» и интереса к нему. Это было, однако, прямолинейным решением вопроса.

Плеханов, как и Спенсер, не различил в играх первобытных людей две основные их разновидности: *игры-упражнения*, к которым относятся по-своему и игры детей и из которых далее развились спортивные игры, и публичные, подражательные игры, имевшие *обрядовое* значение. Плеханов не обратил внимания на специфическое содержание обрядовых игр. Ему казалось, что здесь все дело — в «получении удовольствия». «...Когда, — писал он, — у охотника является желание вновь испытать удовольствие, причиняемое употреблением силы на охоте, он опять принимается подражать телодвижениям животных и создает свою оригинальную охотничью пляску»². Но применять силу в охоте на животных и подражать их движениям *вне* самого процесса охоты — совсем не одно и то же.

Ссылаясь на «пляску бизонов» у североамериканских индейцев, Плеханов вплотную подошел к вопросу о сущности их первобыт-

¹ Спенсера, с его позитивистским складом мышления, также не интересовали специфические особенности игры и искусства, но зато он попытался дать психофизиологическое объяснение их общего свойства. Оно таково: когда «высшие организмы» не испытывают некоторое время «реальных чувствований», у них накапливается энергия, приводящая их к «желанию» испытать соответствующие «идеальные чувствования». Это и порождает игры высших животных и людей «Животное, — пишет Спенсер, — охотно предается вымышленным действиям, так сказать театральному представлению своих «действительных деятельностей...» Также и у людей. «Игры детей — нянчание кукол, игра в гости и т. д. — суть театральные представления взрослых деятельностей». (Спенсер Г. Основания психологии, ч. 3. СПб., 1876, с. 331, 334, 335).

² Плеханов Г. В. Соч. в 24-х т., т. 14, с. 57. (Разрядка автора. — Г. П.).

ного мышления. Указав, что возможное появление стада бизонов после такой пляски «ставится индейцами в причинную связь с пляской», он спрашивает: «Как могло возникнуть в их уме представление о такой связи?» Но ответ на этот вопрос он пока «оставляет в стороне»¹. Однако в этом ответе вся суть дела.

Английский этнограф Д. Фрезер в книге «Золотая ветвь» (1900) сделал этот вопрос предметом специального исследования. В первой части работы, приводя много примеров *магических* (греч. *mageia* — колдовство, ворожба) действий, имевших, по представлениям всех первобытных охотничьих родов, огромное значение для их жизни, Фрезер ищет для них объяснения в тех «принципах мышления», которые были свойственны обществу той эпохи. По его мнению, принципы эти сводились к твердому убеждению первобытных людей, что «сходное происходит от сходного, что следствие подобно своей причине»². Отсюда и вытекала магическая практика первобытного общества, заключающаяся в постоянных попытках *вызывать* в реальной жизни желаемые явления посредством *действий, похожих* на эти явления. В этом проявлялась первобытная нерасчлененность представлений *смежности* и *сходства*. Явления жизни, сходные между собой, должны — в сознании первобытных людей — оказаться смежными во времени и пространстве.

Так, по Фрезеру, в Новой Гвинее «колдун вызывает дождь, погружая в воду ветку... дерева, давая после этого стекать воде на землю»³. Или: «...когда якут отправляется в дорогу в жаркое время, он берет камень... привязывает его к шесту и начинает махать им: это должно вызвать свежий и тихий ветерок»⁴. Или, если жена человека, ушедшего на войну, изменяет ему, она способствует этим его поражению или даже смерти от руки врага. «Магия, — пишет Фрезер, — предполагает, что в природе явления должны следовать друг за другом неизбежно и неизменно, не нуждаясь во вмешательстве личного или духовного агента»⁵. Это и отличает магию от религии, основанной на вере в высшее духовное существо, которое надо «умилостивлять» молитвой и дарами.

Но, как видно из примеров Фрезера, далеко не все магические действия представляют собой *игру*. Когда колдун, стремясь вызвать дождь, разбрызгивает воду, его действия не являются игрой. Они лишь внешне имитируют дождь, но сам он — своей наружностью, жестами, мимикой — ничего не имитирует, никому не подражает. Совсем иное дело — «пляска бизонов» у североамериканских индейцев. Чтобы вызвать появление стада бизонов, индейцы стремятся стать подобными бизонам — они коллективно *подражают* их движениям и повадкам, а иногда, для большего сходства, надевают на себя бизоньи шкуры. В своем *воображении* они становятся бизонами, а для этого им надо знать повадки животных, при-

¹ Плеханов Г. В. Соч. в 24-х т., т. 14, с. 63.

² Фрезер Д. Золотая ветвь, вып. 1. М., 1928, с. 37.

³ Там же, с. 89.

⁴ Там же, с. 107.

⁵ Там же, с. 52.

стально наблюдать за ними — стать психологически *сопричастными* их жизни. Такова *обрядовая* подражательная игра, в которой люди воспроизводят не всю свою собственную практическую деятельность (как это бывает в играх-упражнениях), а жизнь других существ. Именно она, а не игра-упражнение является, по-видимому, основной разновидностью древнего синкретического творчества¹.

Существенным свойством изобразительных обрядовых игр первобытных охотников было то, что они, совершая свой обряд с полной серьезностью и большой целенаправленностью, воспринимали коллективную пантомиму во всей ее магической значительности. В их собственном сознании, как и в сознании присутствующих членов их рода, эта пантомима являлась некоей особой *самодовлеющей реальностью*. Закрепленная в памяти тысяч поколений, эта способность видеть в игре особую реальность, некий особый «замкнутый в себе мир» также была в дальнейшем унаследована искусством, несмотря на все большее развитие сознательности и отвлеченности человеческого мышления.

Один из видных историков и теоретиков искусства нашей эпохи В. М. Фриче, вносящий в свои социологические обобщения много схематизма, верно указал, однако, на это свойство искусства, генетически связанного с обрядовыми действиями, но выразил свою мысль в неудачных формулировках. «Элемент магии, — писал он, — однако остался присущ искусству на всех ступенях общественного развития». И дальше: «...элемент магии оставался ему (искусству. — Г. П.) свойственен, ибо оно в этом виде *принуждало верить как в нечто реальное*, в то, что реально, как жизнь, не существует»². На самом же деле магические представления о причинных связях явлений давно уже преодолены человечеством. И то, что художественные произведения «принуждают» нас воспринимать все в них изображенное как особенную реальность, как «другую действительность» (Горький), это давно уже является одним из специфических свойств самого искусства, не имеющим никакого отношения к магии, хотя и *связанного* с ней в его историческом генезисе.

Магическое миропонимание исторически возникло на основе охотничье-собирательного способа производства, существовавшего на самой ранней ступени развития общества. Природа представлялась первобытным охотникам во всем сложнейшем взаимопроникновении и взаимодействии закономерного и случайного. Магическое понимание ими связей причин и следствий было естественной попыткой неопытного ума установить все же какие-то закономерности жизни. Переход первобытных родов к земледельческому

¹ И не только творчества драматургического, а затем и словесного, но и пространственно-изобразительного. Некоторые ученые, вероятно, справедливо предполагают наличие в первобытном обществе «закономерного и обязательно слитного сосуществования зачатков изобразительного и выразительного творчества» (см.: Столяр А. Д. О генезисе изобразительной деятельности... — В сб.: Ранние формы искусства. М., 1972, с. 48).

² Фриче В. М. Социология искусства. М.—Л., 1926, с. 35—36. (Курсив автора. — Г. П.)

и скотоводческому способам производства стал основой постепенного вытеснения магии религией.

Земледелие — процессы посева, вызревания, жатвы полезных растений — и животноводство — процесс разведения и выпаса полезных животных — приблизили человеческое сознание к постижению объективных закономерностей жизни природы. Люди начали понимать *зависимость* всхода, произрастания, созревания злаков и плодовых растений, а также огула, отела, развития стад от сил природы, от положения светил на небесном своде, от наличия и отсутствия осадков, направления ветров, полноводия и иссушения рек и водоемов и т. п. Это были уже объективные *причинные* связи жизни растений и животных, а отсюда и самих людей с гораздо более общими существенными силами природы — с силами неба и земли в их высоких и глубинных *закономерностях*. Эти внешние причинные связи люди постепенно научились *осознавать*, но *понимать* высокие закономерности жизни они еще не умели и осмыслили их *фантастически*.

Это была новая ступень развития фантастического миропонимания — стадия религиозная. Если раньше первобытные охотничьи роды видели в солнце и луне мужа и жену или брата и сестру, наделяя их соответствующей примитивной одушевленностью, то теперь первобытные земледельцы и скотоводы начали осознавать эти светила как высшие духовные существа, как «богов» дня и ночи, определяющих своей волей жизнь природы и людей. «...Мы находим у варварских народов, — писал Э. Тейлор, — два общераспространенные понятия: олицетворенное божественное море и антропоморфический морской бог. Эти понятия представляют две стадии развития той же идеи — воззрение на естественный предмет, как на существо, одушевленное само по себе, и выделение оживляющего его духа — фетиша в форме особого духовного божества»¹.

Религия пришла на место магии как новая господствующая форма общественного сознания. Первобытные охотники не различали естественных и сверхъестественных явлений и сил жизни — все было для них «естественным» на уровне их примитивной, родовой мифологии и магии. Они стихийно одушевляли явления природы, стремились магически воздействовать на них, но при всей зависимости своей от сил природы *правственно* не были ими поработаны. Отсюда естественность и простота наскальных изображений, которые искусствоведы напрасно, однако, называют «реализмом»².

Религиозные же представления людей ставили их в гораздо большую зависимость от высших сил природы, возведенных в ранг божеств. Эти представления требовали от людей поклонения божеству, служения ему, стремления умилоствовать его, принести ему жертвы и дары. Поэтому на смену колдунам пришли жрецы — служители богов, создававшие для них постоянный культ. В дальней-

¹ Тейлор Э. Первобытная культура, с. 426.

² См.: Мерианов В. Первобытное и традиционное искусство. М., 1973, с. 113—156.

шем боги постепенно очеловечиваются в своем внешнем облике, но еще долго остаются богами высших сил *природы* — богами солнца, моря, ветра, вулканов и т. д. На ранней стадии своего развития религия была поэтому *политеистической* и очень различной у разных народов, в этом смысле — «языческой».

Придя на смену магии, религия, однако, не вытеснила ее совсем, но подчинила себе. *По взглядам* па мир сознание людей стало религиозным, а *по способу* воздействия на высшие силы жизни оно еще долго оставалось магическим (жрецы очень часто были вместе с тем и магами). Сами магические действия, по-прежнему основанные на принципе «подобное вызывается подобным», по своему содержанию стали воспроизведением жизни, отношений и судеб богов природы, но вместе с тем они могли включать в себя и обращения, призывы к божеству как к живой личности.

Это был новый, более высокий уровень обрядовых действий. Внешней формой их была *пляска-пантомима*, более расчлененная и организованная по сравнению с обрядами охотничьей поры. На этой основе постепенно возникало и развивалось *песенное* начало. Песня сопровождала мимически-плясовые движения хора (пляшущего коллектива), получая от них собственную ритмичность, усиливая, совершенствуя ею ритмичность самой пляски. А в песне зарождалось и развивалось *словесное* творчество, которое получало свою речевую ритмичность от ритма песни. Так постепенно обрядовое действие стало *синкретическим* единством четырех видов творчества, связанных между собой общей, временной, ритмической организованностью. Древние греки называли их «мусическими» искусствами, т. е. вдохновленными «музами». (Пространственные искусства у них не имели своих «муз».)

Наиболее распространенными и значительными сюжетами этого хорового творчества были фантастически осознанные закономерности жизни природы, в особенности переход от зимы к весне — от холода к теплу, от мрака к свету, от голода к его утолению (у славян отсюда пошли «коляды» и «масленицы») — или процесс весеннего оживления (воскресения) полезных растений, а затем их осеннего увядания и гибели. У земледельческих народов восточного Средиземноморья, ставшего позднее колыбелью культуры европейских народов, это были представления, мифы о воскресении и смерти богов плодородия — Диониса, Адониса, Томмуза, Озириса. «Великие» и «Малые Дионисии» в Афинах — наиболее значительный образец такого рода обрядовых пантомим, представлявших собой единство религиозных верований и их магической реализации.

Но жизнь земледельческих и скотоводческих обществ стала более сложной и в другом отношении. Численный состав родовых общин непрерывно возрастал. Власть (и влияние) их вождей, старейшин, жрецов, обладавших значительным личным имуществом и богатством, усиливалась, нередко становилась наследственной. При сохранении экономической общности жизни родов в них, таким образом, все более выделялась и получала все большее значение родовая аристократия.

Вместе с тем отдельные роды сближались в своих общих интересах, объединялись в племена, а позднее и в союзы племен. Вожди наиболее крупных и сильных родов становились вождями и военачальниками целых племен, что еще более усиливало их власть и влияние. Ограниченные первоначально в своей власти общественным мнением племенной военной демократии — мнением большинства на племенных собраниях — вожди племен все более стремились к такой деятельности, которая вытекала из их личной воли и инициативы. Это проявлялось с особенной силой в военных столкновениях между племенами, часто возникавших при передвижении племен, дележе мест для охоты, посевов и пастбищ, а затем и в нападениях ради захвата пленных и имущества. На «тропах войны», особенно победоносной, вожди племен осознавали себя «героями» (греч. *hego* — господин, властелин) и часто получали в этом признание и поддержку со стороны жрецов и родовой аристократической общественности.

В социальном самоутверждении племенные вожди стремились породниться с богами. С помощью жрецов они создавали мифы о своем уже не общеродовом, но личном происхождении от какого-то бога или богини. И это имело в те времена прогрессивное общеплеменное значение, так как, возвышая власть вождей в сознании всего племени, укрепляло тем самым нравственную связь всех его членов. Обожествленные племенные вожди заменили собой древних родовых «стотемов», все более подчиняя своей воле жизнь и судьбу своих племен.

Но столь возвеличенная воля племенного вождя легко могла оказаться *произволом*. Вождь мог совершать самые высокие героические действия, объединяя вокруг себя все силы племени, поднимая их на борьбу с внешним врагом или с напастями, создаваемыми природой, но он мог вместе с тем и возомнить свою власть безграничной, самодовлеющей, употребить ее для осуществления своих личных пристрастий, которые могли быть несправедливыми, жестокими, антинародными. Он мог растрачивать свою власть в соперничестве с другими вождями. Жертвами его ложно направленной воли могли стать ближайшие его друзья и помощники или члены его семьи. Это *трагическое* противоречие в неограниченности власти племенных вождей было характерной чертой той эпохи развития общества, которую часто называют «веком героев» (впервые это название употребил древнегреческий поэт Гесиод).

Интересы военных союзов племен и военных столкновений между ними, естественно, стали актуальными проблемами жизни общества и отражались в его творчестве, прежде всего «мусическом». Наряду с религиозно-магическими, обрядовыми песнями-плясками, «клинающими хорошие урожай и обильные приплоды стад, племенная общественность обращалась к подобным же обрядовым действиям, которые должны были магически вызвать победу племени над его внешними врагами. Исходя из того же принципа, что «подобное вызывается подобным», «корифеи» (запевалы) обрядовых хоров пели о победах племенных вождей, происшедших по

воле и с помощью богов в прошлых войнах, преувеличивали и возвеличивали эти победы для того, чтобы тем более решительной и полной стала победа в предстоящей войне.

Аграрные и воинские обрядовые действия стали той основой, из которой в дальнейшем выросли художественная драматургия и эпос, а затем и другие связанные с ними «мусические» искусства.

Фантастическое олицетворение стихийных и безличных процессов, происходящих в природе, требовало для своего творческого воспроизведения кратких и значительных *действий* — что и породило обрядовую драматургию. Гиперболическое изображение личных инициативных военных действий племенных героев, память о которых жила в племенном сознании, требовало эмоционального *повествования* — что и породило песенный героический эпос.

Разъяснив в «Исторической поэтике» происхождение песенного эпоса из запевов корифеев обрядовых хоров, А. Н. Веселовский указывает далее на процесс возникновения новых творческих проблем в ту эпоху, когда «распри враждующих родов» стали постоянными явлениями общественной жизни. «Эти распри, — пишет он, — создавали новые интересы, столкновения объединяли племенное сознание; создавались лирико-эпические песни-кантилены... выходили на сцену, в освещении хвалы, порицания или страха, одни и те же имена витязей, вождей; вокруг них собран интерес, вокруг них их боевые товарищи, дружина, о них слагаются песни брани и мести, поминальные, величальные...»¹

Развитие обрядовой драматургии, возникновение героических песен и их последующая циклизация — все это разные этапы творческой деятельности людей на *поздней* стадии жизни родо-племенных обществ. И это творчество развивалось в глубоких преемственных связях с творчеством более ранней эпохи.

В аграрных и военных обрядовых представлениях получала, несомненно, свое дальнейшее развитие та своеобразная «внутренняя форма» познания жизни, которая зародилась еще в сознании охотничьих родов и проявлялась в их изобразительных магических играх. Выше мы назвали ее стихийно-коллективной эмоционально-фантастической *типизацией* явлений природы. В аграрных обрядах родо-племенных обществ глубинные закономерности природы продолжали быть основным ее предметом. В обрядах воинских наряду с изображением богов природы уже выступили на сцену образы племенных вождей в их героических действиях. И там, и здесь игровые обрядовые действия и песнопения своими образами создавали перед зрителями и слушателями некоторую «другую действительность», которую они воспринимали как *реальность*. Все это были еще явления «предыскусства». Необходим был какой-то решающий сдвиг, чтобы на их основе возникло искусство как таковое.

¹ Веселовский А. Н. Синкретизм древнейшей поэзии и начала дифференциации поэтических родов. — В кн.: Веселовский А. Н. Историческая поэтика, с. 267. (Разрядка наша. — Г. П.)

Древние греки в развитии духовной культуры, художественного творчества, в собственном смысле слова, не только опередили другие народы Европы, но и осуществили этот переход с наибольшей отчетливостью и активностью. Искусство древних греков первоначально возникало в форме грандиозных народных эпосов, а позднее — в форме великого творчества афинских драматургов V—IV вв. до н. э. Между тем и другими и произошел, по-видимому, интересующий нас переход от «предыскусства» к собственно искусству.

Песни, из которых сложились в дальнейшем циклы «Илиады» и «Одиссеи», начали возникать, конечно, в какой-то хронологической близости к изображаемому в них реальному событию — троянской войне. Развиваясь и усложняясь, они жили затем в сознании их творцов, «аэдов», и их слушателей на протяжении всего древнегреческого «века героев». Первоначальное их содержание соответствовало, видимо, общему духу этого «века». Песни воспевали подвиги ахейских и троянских вождей — «базилевсов» — в битвах под стенами Трои. При этом для певцов и их слушателей, очевидно, важна была не сама вражда ахейцев и троянцев и не причина их вражды, а героические *характеры* и героические *действия* вождей обеих враждующих сторон. И ахейцы, и троянцы изображены в песнях воителями, одинаково достойными хвалы; с обеих сторон выступают герои, в равной мере сильные и мужественные, — Ахилл, Гектор, Патрокл. И хотя, благодаря Ахиллу, победителями как будто оказались ахейцы, в глазах певцов это не умаляет достоинства троянцев.

Величие подвигов обеих воюющих сторон выражается также в том, что и ахейские, и троянские герои ведут войну под непосредственным прокровительством и при активнейшей поддержке богов древнегреческого Олимпа — Зевса, Геры, Ареса, Афины, Афродиты, Посейдона. Ахейские и троянские вожди приобщены этим к бессмертию олимпийцев и ставятся неизмеримо выше простых воинов своих племен. Это выражают и торжественно-величавый тон самого повествования, и хвалебные эпитеты к именам героев, величие их движений, сила их вооружения. В пределах первоначального героического «прасодержания» «Илиады» комические моменты в изображении богов и тенденциозный образ «наглеца» Ферсита, упрекающего Агамемнона в корыстолюбии, кажутся противоречащими этому «прасодержанию» позднейшими дополнениями.

«Одиссея» тоже складывалась в течение долгого времени, и содержание ее еще более противоречиво. В ней как бы два разных мира — мифологический, быть может, гораздо более древний, чем изображенный в «Илиаде», и более поздний, социально-бытовой. Первый — это все то, что Одиссей видит на острове нимфы Калипсо (в «царстве смерти»), позднее у феаков (первоначально — «корабельщиков смерти»), а между ними — в странах «лотофагов», «циклопов», на островах Эола и Цирцеи, и вновь — в «царстве смерти» и близ утесов Схиллы и Харибды. Это древнейшие мифологические представления греков, запечатленные позднее в песнях «аэдов» —

в греческом «предыскусстве». Другой мир «Одиссеи» — все, происходящее на острове Итака, где ждет Одиссея его жена Пенелопа, где она страдает от приязней заносчивых «женихов» и куда в конце своих странствий возвращается Одиссей. Антитеза характеров «многоумного» Одиссея и «буйных» женихов Пенелопы создана эпохой более поздней, чем та, какая показана в «Илиаде», — эпохой углубляющихся общественных противоречий в древнегреческих «полисах».

В изображении битвы ахейцев и троянцев, как мы видели, нет тенденции, возвышающей одну из воюющих сторон и осуждающей другую. В заключительных сценах «Одиссеи» такая тенденция есть. Одиссей воплощает характерные черты старой военной племенной аристократии, живущей войной, захватом рабов и имущества (вспомним упреки Ферсита Агамемнону!). Для женихов Пенелопы характерны черты новой племенной аристократии, живущей поборами с собственного народа и уже потерявшей воинскую доблесть. Они показаны не только легкомысленными, но и изнеженными, неспособными даже натянуть лук Одиссея. Убийство Одиссеем женихов Пенелопы с помощью богини Афины (здесь убитых уже не поддерживают боги!) — сцена, заключающая в себе *идеологическую* тенденцию, вызванную нарастающими внутренними противоречиями. Таким образом, «Илиада» и «Одиссея», созданные в течение веков и, конечно, лишь творчески завершенные «рапсодом» Гомером, представляют собой момент перехода от «предыскусства» к искусству как таковому.

Противоречия, возникшие в жизни древнегреческого общества еще в VIII в. до н. э., заключались в том, что аристократия, которая издавна сосредоточила в своих руках власть в племенных земледельческих общинах, постепенно перешедших к частнособственническому ведению хозяйства, стала облагать поборами рядовых земледельцев. Военная и судебная власти, бывшие ранее опорой интересов всего общества, поддерживают интересы привилегированного меньшинства. Общество разделилось на враждебные друг другу группировки. Поэтому и общность племенного сознания была безвозвратно нарушена. Сознание каждой из новых общественных групп приобрело резко враждебную *направленность* против характера жизни и деятельности другой группы. Это побуждало некоторых талантливых людей к созданию произведений, продолжавших традиции коллективного творчества, но они выражали в них новые взгляды на жизнь, пронизанные этой направленностью.

Так, на рубеже VIII и VII вв. до н. э. древнегреческий поэт Гесиод, по положению беотийский крестьянин, написал гекзаметром гомеровских песен две поэмы — «Теогония» и «Труды и Дни». В первой из поэм — в начальной, космогонической части, повествующей о происхождении Вселенной — отражается как будто мифологический кругозор всей старой, доклассовой общины. Но во второй, теогонической части поэмы поэт выражает свои нравственно-мифологические искания. Он повествует о том, как грубая и несправедливая власть первых высших богов — Урана и Кроноса —

сменилась властью Зевса, который победил чудовищных титанов и с помощью Фемиды (Правосудия) и своей жены Метиды (Премудрости) установил царство справедливости. Это уже не Зевс «Илиады», отчасти еще бог природы, в сознании гомеровской эпохи иногда выглядевший несколько смешным. Это — *новый* Зевс, высший властелин мира, судья людей и богов, к которому могут обращаться за помощью несправедливо притесняемые люди.

В поэме «Труды и Дни» Гесиод рассказывает о притеснениях, которым он подвергался в Беотии, отсталой земледельческой области. Его враги — местная аристократия, «цари-дароядцы», которые, будучи подкуплены братом Гесиода — Персом, выносят поэту несправедливый судебный приговор. Поэма написана как «увещание», обращенное к брату, победившему в тяжбе за наследство, о необходимости честно трудиться. Но обращение к Персу служит для Гесиода лишь поводом высказать все свои нравственные и бытовые воззрения. Он видит, как быстро ухудшается жизнь общества, как часто люди действуют, рассчитывая на неправду, как даже близкие по трудовым занятиям люди соперничают, враждуют между собой, как теряются истинные нравственные устои общества. Идеал поэта — свободный созидательный труд, порождающий в людях умеренность и мудрость. Он не знает, что простой крестьянин может противопоставить власти знати, и угрожает ей возмездием Зевса, его справедливо карающим гневом.

Таким образом, творчество Гесиода, в еще большей мере, чем поэмы Гомера, — это переход от «предыскусства» к искусству в собственном значении. Не в том смысле, что «Труды и Дни» стоят художественно на уровне «Илиады», но в том, что Гесиод в этой поэме уже отошел от синкретическо-мифологической проблематики и сосредоточился на раскрытии *противоречий* человеческой общественно-исторической жизни, а также в том, что изображение этой жизни пропизано у него определенной *общественно-идейной* тенденцией; наконец, в том, что все это заставило его обратиться к *индивидуальному* творчеству.

Если произведения Гомера и Гесиода представляют собой переход от «предыскусства» к собственно искусству, то древнегреческие аттические трагедии V—IV вв. до н. э. — это первое грандиозное явление словесного искусства как такового. Для такого бурного расцвета собственно искусства нужны были свои исторические причины.

В провинциальной земледельческой Беотии Гесиода искусство слова было впервые порождено идейной борьбой крестьянства против местной знати. В богатом культурными традициями ремесленно-торговом центре, каким стал позднее главный город Аттики Афины, внезапный расцвет драматургии был вызван гораздо более глубокими общественными противоречиями.

Еще в VII—VI вв. до н. э. в Аттике происходили глубокие изменения всей социально-экономической и политической жизни. Прогрессивной общественной силой стали слои зажиточных горожан — ремесленников и купцов, — основывающих свое растущее благосо-

стояние на труде рабов и торговле с заморскими колониями. Объединяясь политически в жестокой борьбе с родовой аристократией, освобождая трудовое крестьянство от ее кабалы и ведя его за собой, эти слои общества овладели государственной властью и создали новый общественный строй — *демократическую республику свободных рабовладельцев, объединенных «совместной частной собственностью активных граждан государства»*¹. Они опирались при этом на новое, письменно оформленное законодательство, укрепляющее равенство прав свободных граждан и направленное как против всего *несвободного* населения (рабов и лиц иноземного происхождения), так и против *старой знати*. Временем наибольшего расцвета и консолидации нового общественного строя, вызванного победоносной войной греков с персами, были 50—30-е годы V в., когда вождем аттической демократии стал Перикл.

Все это требовало радикальной перестройки общественного сознания граждан. Значительное место в ней занимала обновленная языческая *религия*. Это проявлялось в строительстве новых храмов, в частности Парфенона, храма Афины, богини мудрости, дочери Зевса, покровительницы ремесленной демократии, в расцвете мифологической скульптуры, в частности в создании Фидием статуй Зевса, который осознается скульптором, как и Геснодом, высшим божеством, парем богов и людей.

Но основным пафосом общественного сознания древнегреческой демократии было утверждение равенства свободных граждан в государственной жизни, полнота человеческого развития и гражданской ответственности. Вдохновителями нового миропонимания, в какой-то мере преодолевающего религиозные традиции, был Перикл; в еще большей мере — философ Анаксагор, видевший высшую силу жизни в человеческом разуме.

В свете этих глубоких сдвигов в общественной жизни Атики надо рассматривать возникновение и расцвет аттической трагедии, созданной Эсхилом, Софоклом и Эврипидом. Если из их творчества, дошедшего до нас, исключить «Персов» Эсхила как пьесу, написанную на современную автору военную тему, его же «Прикованного Прометея» как трагедию собственно мифологическую, то останутся *легендарные*² по своей тематике трагедии, получившие мировую известность, ставшие позднее образцами для творчества других драматургов. Таковы «Семсеро против Фив», «Агамемнон», «Хозфоры» и «Эвмениды» Эсхила, «Царь Эдип», «Антигона» и «Электра» Софокла, «Медя», «Ипполит», «Электра» и «Ифигения в Авлиде» Эврипида. В них очень много общего — в характерах героев, конфликтах, возникающих между этими героями, а также в пафосе их изображения.

Перед нами снова родовая военная аристократия, правящая в маленьких областях («полисах») Древней Греции, та самая, которая

¹ Маркс К. и Энгельс Ф. *Немецкая идеология*. — Маркс К. и Энгельс Ф. Соч. Изд. 2, т. 4, с. 12—13.

² Их сюжеты заимствованы из послегомеровских, так называемых «киклических», поэм.

изображена в «Илиаде» Гомера. Но в «Илиаде» показаны *гражданские* подвиги этих властителей, «базилевсов», совершаемые ими с помощью богов; герои — могучие воители, смелые в битвах, мудрые в советах, благовоспитанные в общении между собой. В аттических же трагедиях V в. их жизнь осознана иначе — с *правственно-семейной* стороны. И она обнаруживает уже не подвиги, не добродетели, а почти всегда ужасные, кровавые *преступления* против *законов* божеских и человеческих. Общественная власть знати оборачивается здесь полным личным *произволом* ее представителей — мужчин и женщин, не знающих границ своей власти, своей مسئولности, своим желанием и страстям, попирающих священные семейные узы и часто становящихся жертвами собственного произвола. Исходя из своих религиозных представлений, авторы трагедий часто осознают преступления героев как осуществление предначертаний и воли богов или «неписаных» законов семейного долга. Но все это только мотивировка страшных преступлений героев, которая иногда ослабляет их тяжесть, но никогда не может примирить зрителей с совершенными злодеяниями.

Вот непрерывная цепь преступлений в царственном роде Атридов, изображенная в семи из названных выше трагедий. Атрей, в прошлом основатель этого рода, убил детей своего брата Фiestа и накормил его их мясом. Сын Атрея, Агамемнон, во время похода на Трои принес в жертву богам свою дочь, Ифигению. Тогда жена его, Клитемнестра, убила возвратившегося с победой из-под Трои мужа. Наконец, их сын, Орест, правдиво поддерживаемый своей сестрой, Электрой, убивает родную мать, Клитемнестру, мстя ей за смерть отца. По мифологическим представлениям греков этот ряд преступлений вызван демоном мщения, Аластором. Но почему этот демон живет только в царственных душах из рода Атридов?

Или вот цепь преступлений в другом, столь же знатном роде, изображенная в трех из вышеназванных трагедий. Сами боги предсказали Фиванскому царю Лаию, что его убьет собственный сын, и хотя Лаий стремится погубить маленького Эдипа, тот спасается. Позднее, став взрослым, не зная родителей, Эдип убивает Лаия при случайной встрече с ним. Затем, совершив подвиги, он становится царем Фив и мужем вдовы Лаия — своей матери, Иокасты. Через много лет Эдип, раскрыв свои преступления, проклинает своих сыновей и ослепляет себя. Иокаста лишает себя жизни. Но сыновья Эдипа, Этеокл и Полиник, враждуют между собой из-за престола и убивают друг друга на поединке, а их сестра, Антигона, хоронит тело Полиника, нарушая этим строгий запрет дяди своего, Креонта, ставшего правителем Фив, и обрекается им за это на мучительную смерть. Креонту же судьба мстит за это гибелью его жены и сына.

Пусть и эти преступления начались по воле богов, но почему они так жестоко карают членов старого знатного рода? Почему именно в этой среде из поколения в поколение совершаются злодеяния? Почему так резко изменилось отношение авторов аттических трагедий V в. к родовой аристократии по сравнению с творца-

ми «Илиады»? Почему они так активно стали искать для своих трагедий соответствующие сюжеты в старинных, легендарных, «киклических» поэмах, придавая им остро *современное* звучание? Трудно не связать это с тем обстоятельством, что все общественное сознание победоносной аттической демократии в «век Перикла» и в примыкающие к нему десятилетия имело ярко выраженную *антиаристократическую* направленность, получающую религиозную мотивировку. В других греческих областях, прежде всего в Спарте, где у власти стояла родовая знать, не возникало трагедийное творчество. Там создавалась по преимуществу хоровая лирика, славящая лучших предвсителей аристократии.

В некоторых трагедиях — в «Эвменидах» (458) Эсхила, «Электре» (около 413) Эврипида — демократическая тенденция получила еще более яркое выражение. В первой из них Орест, отомстивший Клитемнестре за убийство своего отца Агамемнона, должен стать объектом возмездия за убийство матери: его уже преследуют богини мести — Эринии. Но богиня Афина, покровительница аттической демократии, прерывает цепь аристократических преступлений и спасает юношу. На трагической сцене она учреждает суд присяжных из выдающихся граждан Афин, руководит разбирательством дела и своим голосом решает его в пользу Ореста. Демократическое миропонимание торжествует. Старые богини Эринии соглашаются с ним. Они становятся Эвменидами — «милостивыми» богинями, покровительницами нового порядка.

Действие второй из названных трагедий происходит перед хижинкой одного из бедных крестьян — «овгургов». [Их жизни (она подобна жизни крестьян у Гесиода) Эврипид в последний период творчества особенно сочувствовал, считая, что «только они спасают страну» (трагедия «Орест»)]. Сюда обманом завлечена из Аргоса Клитемнестра. Орест и Электра убивают ее, но не с уверенностью в справедливости мщения, как это происходит в трагедиях Эсхила и Софокла с тем же сюжетом, а в сомнениях и отчаянии. Их не преследуют Эринии; они получают утешение от Диоскуров — обожествленных братьев убитой. Этим Эврипид, по своему, нравственно прерывал цепь преступлений в доме Атридов.

Таков был в словесно-сценическом творчестве демократической Аттики V в. до н. э. переход от синкретического обрядового мышления к мышлению собственно художественному. Представления, происходившие ранее на «Великих Дионисиях», были все еще стихийно-коллективной, эмоционально-фантастической типизацией закономерностей жизни природы, идущей из глубин «доисторического», первобытного мышления. Пьесы же Эсхила, Софокла, Эврипида возникали в процессе творческой типизации человеческих, общественно-исторических характеров, как акт сознательного, личного творчества, в котором экспрессивно-гиперболическая образность произведения создавалась выражением его *современной идейно-эмоциональной* направленности. Но, так же как и в обрядовых действиях, исполнение этих пьес воспринималось зрителями как некоторая «другая действительность», отвечающая их злободневным

общественным интересам. Так возникла художественная литература как вид искусства в собственном смысле слова.

Итак, искусство как особая, специфическая форма развития общественного сознания возникло на основе его нового, *идейного содержания*, создаваемого глубокими противоречиями впервые сложившегося классово-государственного строя общественной жизни. Все это произошло сначала у древних греков, в основном в их эпическом и драматургическом творчестве, тогда как другие виды их творчества — хоровые песни и пляски, народные сказки, скульптура, архитектура — еще долгое время были связаны с выражением синкретического, религиозно-мифологического мышления. Позднее, на основе таких же закономерностей социальной жизни, искусство, прежде всего словесное, стало возникать у других народов Европы и мира.

IV. ИДЕОЛОГИЧЕСКОЕ ЗНАЧЕНИЕ ИСКУССТВА

В определениях искусства, которые даны выше, наиболее важным является то его свойство, что оно выражает *эмоционально-идейное осмысление* социальных характеристик жизни, откуда и вытекает их творческая типизация в экспрессивных образах. Но это общее указание на «идейность» искусства необходимо уточнить.

Термин «идея» может иметь очень широкое значение. Всякое *обобщающее* суждение о существенных явлениях жизни может быть названо «идеей». Но подобные суждения различаются по своему значению в жизни общества. Бывают идеи, заключающие в себе *знания* о тех или иных общих *закономерностях* жизни. Но бывают и такие идеи, которые содержат в себе *обобщающие оценки* явлений действительности, порожденные тем или иным *строем* общественных отношений. Из таких идей складывается другая сторона сознания общества, которую, в отличие от знаний, можно назвать его *идеологией* или, иначе, *идеологическими взглядами*.

Знания о закономерностях жизни природы люди накапливали уже на самых ранних стадиях общественного развития, в процессе борьбы с силами природы за свое существование. Уже первобытные охотники знали, например, что камни тверже и тяжелее дерева, что они не горят, но тонут в воде, а дерево легче и мягче камня, но плавает и горит; или что огонь можно добыть ударами камня о камень или трением дерева о дерево; или что волки, рыси, тигры — хищники, они едят мясо, нападают на других животных и людей, а олени, козы, лани пасутся и едят траву; или что когда у растений вытекает сок, а у животных и людей кровь, то они слабеют и умирают; и т. д. На земледельческо-животноводческой стадии развития люди стали сознавать более сложные закономерности, например, такие: если собрать зерна и весной посеять их во взрыхленную землю, то они дадут всходы, которые расцветут, а если будут дожди, осенью дадут урожай; или животные спариваются ранней весной, и, если беречь маток, давать им выпас и водопой, они

дадут приплод; и т. д. Тогда люди сознавали такие закономерности, но объясняли их фантастически, создавая этим свою мифологию, не умея еще мыслить теоретически.

Позднее, с возникновением классово-государственного строя общественной жизни систематизация знаний постепенно привела к возникновению первых наук о природе — астрономии, геометрии, агрономии, медицины и др., — к зачаткам соответствующих *теорий*, постепенно освобождавшихся от мифологических представлений, и к соответствующей специализации. Научные, а затем и более общие, философские *системы знаний* выделились, наряду с искусством, из недифференцированного, синкретического миропонимания, которое, однако, продолжало существовать и далее — в форме *религии*. С тех пор и до нашего времени науки о природе непрерывно развиваются, образуют все новые и новые области знаний, теоретически совершенствуются и усложняются. Они все более стимулируются в своем развитии требованиями общественного *производства*, во многом подчиняются его запросам в направлениях своих исследований, в целенаправленности своих открытий. Но наукам свойственна и *имманентность* развития — необходимость переходов от одних уровней постижения объективных закономерностей изучаемых областей жизни к другим, более глубоким. Субъективно это выражается в увлеченности ученых своей работой, в жажде достигнуть более углубленной и сложной системы знаний, вне зависимости от того, в какой мере эти знания могут получить в то или иное время практическое применение.

Отсюда вытекает и общая закономерность исторического развития наук. Она заключается в том, что когда старая, ранее достигнутая система знаний сменяется новой, более углубленной и сложной, то основные положения старой системы входят в состав новой, подчиняясь, однако, ее новым главным положениям. Старая система знаний «снимается» в новой, перестраивается в ней, а в своем прежнем виде сдается в архив науки. Так, старая механико-физическая система знаний, созданная Ньютоном, стала подчиненной стороной новой системы таких знаний — «теории относительности», созданной Эйнштейном. Развитие знаний, при наличии общения между народами, имеет *всемирное, интернациональное* значение. Научные достижения, на основе которых строится современная космонавтика, признаются и развиваются и в СССР, и в США; между учеными этих стран происходит активный обмен знаниями.

Идеологические взгляды возникают и развиваются иначе. Они также обобщают жизнь, но по-другому связаны с ее практикой. Идеологические взгляды создаются *противоречиями* общественной жизни — столкновениями различных тенденций развития *национального* общества и вытекающих из них различных общественных идеалов. Поэтому идеологические взгляды людей всегда заключают в своем содержании активное эмоциональное *утверждение* тех существенных сторон жизни, которые так или иначе соответствуют их идеалам, и активное эмоциональное *отрицание* других существенных сторон жизни, противостоящих их идеалам. Идеоло-

гические взгляды могут стать содержанием абстрактного мышления людей, найти свое выражение в общих понятиях и терминах. Они могут получать при этом *теоретическое* развитие и обоснование, становясь содержанием различных законченных теоретических систем — правовых, социально-политических, этических, философских. Такую разработку дают им обычно люди, в какой-то мере имеющие для этого специальную подготовку.

Идеологические системы возникают в национальных обществах в связи с переходом их к классово-государственному строю и при паличии у них *письменности*. Классический пример в этом отношении дает Древняя Греция, в особенности — Афинская рабовладельческая демократическая республика, создавшая не только высокие образцы художественного творчества, но и своё письменное *законодательство*, и свою *философию*. В период начавшегося упадка афинской демократии философ Платон выступил с аристократической, по своей идейной направленности утопической, социально-политической системой (диалог «Государство»). Позднее Римская рабовладельческая империя для укрепления своего господства создала хорошо разработанную *юридическую* систему, получившую название «римского права». В Древней Руси нравственно-правовую систему впервые создал в XI в. великий князь киевский Ярослав Мудрый в своей «Русской правде».

Историческая смена идеологических систем отличается от развития знаний о закономерностях жизни природы. Каждая идеологическая система в своем целостном *конкретном* содержании уходит в историческое прошлое вместе с породившим ее общественным строем или общественным движением. Но если она представляет собой высокий, классический *образец* той или иной сферы идеологического мышления определенной страны и исторической эпохи, то в последующие эпохи она *сохраняется* как такой образец в памяти общественности этой страны, а иногда и в памяти общественности других стран, приобретая тем самым *мировое* значение. При этом она может служить для последующих эпох образцом *общих принципов* и *приемов* идеологического мышления в соответствующей разновидности (форме развития) общественного сознания.

Такова, например, судьба социально-политической теории французского просветителя XVIII в. Жана-Жака Руссо (1712—1778), его «Общественного договора» (1762). Трактат заключал в себе резкую критику реакционного самодержавно-помещичьего строя с точки зрения исторически отвлеченных буржуазно-демократических идеалов свободы и равенства. По этой теории, люди *по природе* своей равны и свободны, они имеют на это *естественное* право. Но когда, в прошлом, им надо было создать для развития общества государственную власть, они это делали будто бы добровольно — по «социальному контракту» (договору), отказавшись от части своих естественных прав в пользу власти, надеясь, что ее представители будут честно управлять народом, не нарушая его договорных *гражданских* прав. Но люди, пришедшие таким путем к власти, скоро стали пользоваться ею бесконтрольно, угнетать

и обирать народ. И Руссо полагает, что народ имеет гражданское право не только требовать от такой власти соблюдения договора, но даже уничтожить эту власть, чтобы вернуться к своим естественным правам — к всеобщей свободе и равенству.

Идеологически стройная концепция Руссо была тем не менее утопической, не соответствующей реальным закономерностям развития общества. Но в эпоху подготовки во Франции великой буржуазной революции она имела огромное прогрессивное значение, идейно мобилизуя все передовые силы на борьбу с прогнившим, реакционным феодальным строем. С уходом в прошлое буржуазно-революционной эпохи эта теория потеряла свое актуальное общественное значение. Но, при всей своей исторической абстрактности и утопизме, она и в последующие эпохи осталась для сознания передовой общественности Франции и других стран величественным «памятником» буржуазно-демократической революционности.

Более сложно развиваются знания о жизни общества. Исторические науки до начала XIX в. не шли дальше собирания и описания фактических материалов. Происходило это потому, что в истории рабовладельческого и феодального обществ, с замедленностью их развития, было трудно открыть какие-то закономерности. К тому же для таких открытий историкам необходимо было преодолеть религиозные и абстрактно-утопические системы взглядов. К этому впервые стали подходить некоторые немецкие и французские философы-просветители второй половины XVIII в. — Гельвеций, Дидро, Винкельман, в особенности Гердер в «Идеи о философии истории человечества» (см. с. 14).

Но уже в первой половине XIX в. промышленный переворот в Англии позволил ученым-экономистам этой страны (А. Смит, Д. Рикардо) прийти к пониманию некоторых закономерностей капиталистического производства. А социально-политические события во Франции (буржуазная революция и феодальная реставрация) открыли прогрессивно мыслящим французским историкам существование закономерностей классовой борьбы; вдохновили Гегеля на разработку диалектического метода философского мышления. Эти же обстоятельства привели к созданию классических систем идеологии утопического социализма (А. К. Сен-Симон, Ш. Фурье, Р. Оуэн), которые заключали в себе очень верную критику основ буржуазного общества.

«Снимаемая» сильные стороны этих философско-научных теорий в своей новой, гораздо более глубокой и сложной системе философско-социологических знаний, К. Маркс и Ф. Энгельс раскрыли и научно обосновали общие закономерности исторического развития общества и показали необходимость перехода общества от капитализма к социализму. Поэтому их научная теория стала вместе с тем и обоснованием идеологии международного революционного движения рабочего класса за ликвидацию любых форм эксплуатации, уничтожение капиталистического строя и за создание диктатуры пролетариата, необходимой для закрепления завоеваний рево-

лоции и построения социалистического общества. Естественно, что эта теория вызвала и до настоящего времени вызывает идеологическое отрицание со стороны все более позитивистски мыслящих ученых буржуазного общества и враждебные нападки буржуазной общественности в разных странах.

Таким образом, наука, являющаяся в основном систематизацией знаний о закономерностях жизни природы и общества, имеет вместе с тем и *идеологическое* значение. А различные идеологические системы, прежде всего философские, заключая в себе в основном утверждение и отрицание определенных тенденций жизни общества, могут содержать и *познавательные* (научные) открытия. Знания и идеологические взгляды — это две стороны общественного сознания людей, взаимопроникающие друг в друга и взаимодействующие.

В какой же форме выражаются идеологические взгляды? Об этом существуют разные мнения. В работах, посвященных этому вопросу, иногда высказывается мысль, что идеология всегда получает свое выражение только в *отвлеченных* понятиях, всегда выступает как теоретическая система взглядов.

Сторонники такой точки зрения полагают, что только теоретическое мышление может познавать сущность природных и общественных явлений. Различая идеологию и общественную психологию, они считают, что идеология входит в сферу знания, а общественная психология охватывает по преимуществу эмоциональную и волевую сферы, представляет собой обыденное сознание, познающее только явления жизни.

Из таких утверждений легко сделать вывод, что только люди, овладевшие теоретическим мышлением и способные усваивать его содержание, выраженное в отвлеченных понятиях и терминах, могут иметь идеологию. Люди же, не умеющие теоретически мыслить и живущие практической деятельностью, — а такие всегда составляют большинство — идеологии не имеют. При восприятии чужих идеологических обобщений им, видимо, нечем откликнуться на них в своем собственном сознании, и усвоить их они могут только путем повторения и заучивания этих обобщений.

Но как же тогда могло жить человеческое общество в те эпохи своего развития, когда у него вообще еще не было теоретического мышления? Как оно могло овладевать существенными свойствами и закономерностями жизни, хотя бы в неглубоком и фантастическом их осмыслении? Ведь без этого существование общества было бы невозможным.

Правильнее думать, что идеологические взгляды существуют не только в теоретической форме. Именно потому, что идеология создается противоречиями общественной жизни людей, она всегда очень сильно и глубоко захватывает не только их мышление, но и все другие сферы общественного сознания. Идеологические взгляды складываются и проявляются прежде всего не в сфере отвлеченного мышления, а в сфере *обобщающе-оценочных представлений* людей, непосредственно возникающих во всей конкретности их

общественных отношений и вызывающих соответствующие чувства, эмоции, настроения, стремления, а затем и действия. На этой основе только и могут возникнуть далее идеологические теории, которые именно поэтому и находят у одних людей живой сочувственный отклик, понимание, а у других — явное несочувствие, даже возмущение, доходящее иногда до пренебрежения, до нежелания их понять.

Во многих реалистических литературных произведениях, верно воспроизводящих человеческие характеры, можно найти сцены, показывающие, как идеологические взгляды рождаются не в теориях, а в обстоятельствах практической жизни. Вот, например, спор Онегина с Ленским (начало третьей главы романа Пушкина «Евгений Онегин»), который вызван различием идеологических взглядов и вытекающих из них симпатий и антипатий героев. Узнав, что Ленский «свои проводит вечера» у Лариных, Онегин говорит: «Не могу понять. /Отседе вижу, что такое: /Во-первых (слунай, прав ли я?), /Простая, русская семья, /К гостям усердие большое, /Варенье, вечный разговор/ Про дождь, про лен, про скотный двор...» Ленский, прерывая: «Я тут еще беды не вижу». — Онегин: «Да скука, вот беда, мой друг». — Ленский: «Я модный свет ваш ненавижу; /Милсе мне домашний круг, /Где я могу...» — Онегин, прерывая: «Опять эклога! /Да полно, милый, ради бога».

Ленский «ненавидит» «модный свет», т. е. петербургское светское общество, которое недавно покинул Онегин, за его дурные нравы, за его самодовольство, суетность, бездушие, лицемерие. А «домашний круг» — семейно-бытовой уклад усадебной жизни дворянства, в какой-то мере образованного, но сохранившего некоторые черты патриархальности (этот уклад представлен в романе семьей Лариных), — «мил» Ленскому своей противоположностью «модному свету» — своей простотой, естественностью, нравственной неиспорченностью. Такая антитеза во времена, изображенные в пушкинском романе, была в русской литературе идеологической основой сентиментализма, призывавшего к уходу от развращенного столичного общества в усадебное уединение или к неопределенным романтическим стремлениям.

У Онегина же усадебная жизнь, с ее однообразными будничными интересами, вызывает «скуку» и спусходительное пренебрежение. Но столичный «модный свет», в котором прошла его юность, Онегин тоже ненавидит, и гораздо сильнее, чем Ленский. Подобно Чацкому в «Горе от ума» Грибоедова, Онегин сознает политическую суть холодной надменности и лицемерия светского общества. В первой главе романа Пушкин так характеризует настроения героя, проявляющиеся в его светских разговорах, до отъезда в усадьбу: «Сперва Онегина язык /Меня смущал; но я привык /К его язвительному спору, /И к шутке с желчью пополам, /И к злости мрачных эпиграмм». (Разрядка наша. — Г. П.) Нет сомнения, что в таких спорах, шутках, эпиграммах выражалась, как и у Чацкого, враждебность Онегина к светскому обществу, к его нравам, к характерам его представителей.

Значит, в споре об укладе жизни семьи Лариных получило свое выражение различие *идеологических* симпатий и антипатий Онегина и Ленского, вытекающее из различия их идеалов. Во взглядах на жизнь Лариных проявилось их активное эмоциональное отношение не к отдельным людям, а к свойствам *общественно-исторических характеров* этих лиц, ко всему укладу их жизни. Значит, эти взгляды имели *обобщающее* содержание. Герои Пушкина пришли к таким взглядам самостоятельно, в своем повседневном общении с другими людьми, в своих внимательных, углубленных наблюдениях над их жизнью, а не благодаря знакомству с какими-либо идеологическими теориями.

Так всегда складываются идеологические взгляды людей. Поэтому нельзя лишать обывденное сознание людей способности познавать *существенные* свойства действительности, в частности способности к обобщениям, имеющим *общественную, идеологическую* направленность. Без этого люди, мыслящие на уровне обывденного сознания, никогда не стали бы интересоваться идеологическими теориями, в их сознании не было бы стимулов для активного, заинтересованного усвоения этих теорий. А тогда и сами идеологические теории не получили бы общественного значения, их знали бы только специалисты.

Это положение подтверждается также тем, что у всех народов, достигших высокой степени общественного развития, наряду с наукой и различными идеологическими теориями, есть также *искусство*. Специфические особенности искусства, среди которых выражение эмоционально-идейного осмысления социальных характеристик жизни имеет, как уже показано, решающее значение, позволяют с большой уверенностью отнести его к сфере *идеологического мышления общества*. Однако содержание искусства, его художественное содержание, не может быть даже выражено теоретически, с помощью отвлеченных понятий. Оно всегда выражается в экспрессивных образах, творчески типизирующих жизнь.

Вопрос о соотношении искусства с теоретическими взглядами художника впервые был четко поставлен в статье Н. А. Добролюбова (1836—1861) «Темное царство», написанной в 1858 г., в связи с выходом в свет собрания пьес А. Н. Островского. Среди этих пьес значительное место занимали комедии, которые драматург создал в 1853—1855 гг. под влиянием теорий кружка славянофильски мыслящих разночинцев во главе с А. М. Григорьевым и в которых он пытался идеализировать патриархально-купеческую жизнь («Не в свои сани не садись», «Бедность не порок», «Не так живи, как хочется»). Стремясь показать, что ложные замыслы этих комедий не лишили их объективной правдивости содержания, Добролюбов и пришел, критической «ощущью», к различению в сознании художника его «миросозерцания» и его «теоретических взглядов». Он не развил далее это различение, а между тем в нем заключалось очень важное теоретическое открытие, нуждающееся в разработке.

Добролюбов так писал об этом: «В произведениях талантливо-го художника, как бы они ни были разнообразны, всегда можно примечать нечто общее, характеризующее всех их и отличающее их от произведений других писателей. На техническом языке искусства принято называть это *миросозерцанием* художника. Но напрасно стали бы мы хлопотать о том, чтобы привести это миросозерцание в определенные логические построения, выразить его в отвлеченных формулах. Отвлеченностей этих обыкновенно нет в самом сознании художника; нередко даже в отвлеченных рассуждениях он высказывает понятия, решительно противоположные тому, что выражается в его художественной деятельности, — понятия, принятые им на веру или добытые посредством ложных... силлогизмов. Собственный же его взгляд на мир, служащий ключом к характеристике его таланта, надо искать в живых образах, создаваемых им»¹.

Говоря о том, что «отвлеченные рассуждения» художника могут складываться из понятий, «принятых им на веру или добытых посредством ложных силлогизмов», Добролюбов имел в виду увлечение Островского теориями славянофилов, и он хотел подчеркнуть поверхностность такого увлечения драматурга. Критик был прав. Островский действительно очень скоро преодолел это временное увлечение. В комедии «Доходное место» (1856) и в последующих пьесах от него не осталось и следа.

Однако это сравнительно редкий случай. Вообще же, когда художник не только творит, но и обнаруживает вместе с тем склонность к отвлеченным размышлениям о жизни, он оказывается тем самым в какой-то мере и теоретиком. Он создает обычно свои собственные теории или же крепко усваивает теории, созданные другими, но *соответствующие* его «миросозерцанию». Теоретически мыслящими людьми были, например, Гёте и Шиллер, Пушкин и Бальзак, Салтыков-Щедрин, Достоевский и Л. Н. Толстой, А. М. Горький, Т. Манн, Б. Брехт и другие.

У Добролюбова, как и у всей блестящей плеяды русских критиков-демократов, не было понятия «идеологии». Но, говоря в названной статье об «отвлеченных рассуждениях» или о «теоретических соображениях» художника, Добролюбов сознает их *общественную* направленность. Не имея возможности говорить об этом прямо, он реакционные идеологические теории коротко называет «ложными понятиями», а теории прогрессивные — понятиями «правильными», созданными «людьми рассуждающими». В качестве примера «ложных понятий» критик указывает на писателей, которые «превозносили доблести вончствующих феодалов, проливавших реки крови, сжигающих города и грабивших вассалов своих»².

Не так ясно осознает Добролюбов общественную направленность «миросозерцания» людей, создающих произведения искус-

¹ Добролюбов Н. А. Полн. собр. соч., т. 5. М., 1962, с. 22. (Курсив автора. — Г. П.)

² Там же, с. 23. (Разрядка наша. — Г. П.)

ства. Он вообще считает творчество художника в большей мере проявлением его «таланта», нежели его «собственного взгляда на мир». Свойство такого таланта, отличающее его от таланта мыслителя, Добролюбов видит в более «живой и сильной восприимчивости». Он полагает, что именно поэтому художник «сильно поражается самым первым фактом известного рода». «У него, — пишет критик, — еще нет теоретических соображений, которые могли бы объяснить этот факт; но он видит, что тут есть что-то особенное... и с жадным любопытством всматривается в самый факт, усваивает его... сначала как единичное представление, потом присоединяет к нему другие однородные факты... и, наконец, создает тип, выражающий в себе все существенные черты всех частных явлений этого рода, прежде замеченные художником»¹. В таком понимании возникновения содержания художественных произведений сказался тот принцип философского мышления, который был свойствен русским революционным демократам 1860-х годов и который Чернышевский назвал «антропологическим принципом в философии». Он заключался в принципиальном отказе различать в человеке «две натуры»² — одну, созданную в нем природой, представляющую собой жизнь его организма, и другую, созданную в нем общественно-историческим развитием человечества, общественными условиями, в которых живет каждый человек в своей среде, стране, эпохе.

Но это различие всегда необходимо проводить. И это хорошо умел делать Гегель в своей диалектической теории искусства (см. с. 16). Талант, конечно, свойство прирожденное, и он необходим для творчества. Но он необходим для всякого творчества, для выполнения всяких задач, стоящих перед людьми, для «искусства» в самом широком смысле слова, и это потому, что все свои дела люди стремятся выполнить «искусно», с возможно большим совершенством, вытекающим из самой сути каждого дела.

Таланты в разной мере даются людям от природы. Но они начинают проявляться и развиваться только тогда, когда в обществе возникают задачи, которые требуют для своего выполнения соответствующего таланта. Художественное творчество — задача специфическая, она требует для своего исполнения специфических талантов. Такие таланты проявились и стали развиваться только тогда, когда из синкретического творчества возникло искусство как таковое. Значит, не талант создает особенности художественного творчества, а эти особенности каждый раз вызывают к жизни и способствуют развитию соответствующих талантов. Сами же особенности художественного творчества определяются особенностями идеологических интересов и запросов какой-то части общества в той или иной стране, в ту или иную эпоху.

Почему один художник «сильно поражается» и «с жадным любопытством всматривается» в «факт» с какими-то одними «суще-

¹ Добролюбов Н. А. Полн. собр. соч., т. 5, с. 22. (Разрядка наша. — Г. П.)

² См.: Чернышевский Н. Г. Антропологический принцип философии. — Полн. собр. соч. в 15-ти т., т. 7. М., 1950, с. 240.

ственными чертами», а другой художник — в «факт» с иными такими чертами? Оба они — художники, и «восприимчивость» у них одинаково «живая и сильная», а «типы» они создают совершенно различные. Значит, интерес их к определенным «фактам» не случаен. В сознании каждого из них есть, очевидно, какие-то *предпосылки* для интереса к такому-то, а не иному «факту». Их «миросозерцание» не зеркало, пассивно, механически отражающее то, что оказалось перед ним. Оно таит в себе активную направленность на определенные явления жизни, определяющую их *выбор* и проникающую — как верно пишет Добролюбов — через «единичные представления» о них к их «существенным чертам». Оно заключает в себе, иначе говоря, интерес к *общественно-историческим характеристикам* жизни. Такой интерес пробуждается в сознании художника не особенностью его таланта, а стремлением выразить *эмоциональное осмысление* характеристик жизни в свете своих общественных идеалов. И оно всегда заключает в себе их идейное утверждение и отрицание.

На эти стороны содержания художественного творчества хотя и коротко, но определенно указал Чернышевский в своей теории искусства (см. с. 20). Добролюбову казалось, что только «теоретические соображения» могут «объяснить» самому художнику тот «факт» жизни, который его «сильно поразил». Чернышевский же видел в «объяснении» явлений жизни для общества одну из задач искусства, а следовательно, одну из сторон содержания самого творчества. Он хорошо понимал общественную направленность «объяснения» явлений жизни и нравственного «приговора» им, которые художник выражает в образах своего произведения. Но, не владея, подобно Добролюбову, понятием «идеология», он не мог разъяснить идеологического значения этих активных сторон содержания произведений.

Добролюбов в ранней своей статье об Островском мыслил «антропологически» в большей мере, чем Чернышевский, но свою основную задачу — различение в сознании художника его «миросозерцания» и его «теоретических соображений» — он всё же выполнил. Такое различение очень важно для теории искусства, но оно должно быть лишено «антропологизма». «Миросозерцание» художника всегда заключает в себе общественную направленность, оно всегда бывает *идеологическим* миросозерцанием. А то, что Добролюбов назвал «теоретическими соображениями» людей, лучше назвать «общественными убеждениями», так как они не всегда являются «теориями» в собственном смысле.

Подобное же понимание различных сторон общественного сознания художника в их отношении к его творчеству мы находим в статьях В. И. Ленина о Л. Н. Толстом. Положения, выдвинутые Лениным, отчасти совпадают с положениями критика даже терминологически.

В статье «Л. Н. Толстой и его эпоха» Ленин показывает, что философско-историческая концепция, из которой в 1880-е годы выросло религиозно-моралистическое учение Толстого, начала склады-

ваться у писателя гораздо раньше. Впервые она ясно выразилась в рассуждениях Нехлюдова, героя повести «Люцерн» (1857), а еще определеннее — в статье «Прогресс и определение образования» (1862). Ленин пишет, что, развивая свою концепцию, Толстой «рассуждает отвлеченно, он допускает только точку зрения «вечных» начал нравственности, вечных истин религии». Его концепция включает в себе поэтому «апелляцию к Всемирному духу», отрицание «общего закона движения вперед человечества» со ссылкой на «весь так называемый Восток» и объявление политической экономии «мнимой наукой»¹.

После идейного перелома, который Толстой пережил в конце 1870 — начале 1880-х годов, он в своих публицистических статьях и трактатах продолжал выражать в общем те же отвлеченные философско-исторические взгляды. Это хорошо показывают приводимые Лениным цитаты из статьи Толстого «Рабство нашего времени» (1900). Но эти, в основном прежние, свои взгляды на развитие общества Толстой начал теперь обосновывать антицерковными религиозно-моралистическими идеалами и сделал из них очень радикальные моралистические выводы, направленные против всего буржуазно-дворянского общества и составляющие основу его нравственного учения.

Однако перелом в мировоззрении Толстого произошел не только в его отвлеченных теоретических взглядах. Еще гораздо сильнее он проявился во всей образной конкретности его художественного творчества. Но когда Ленин в статье «Л. Н. Толстой и рабочее движение» разъясняет суть такого перелома, он не довольствуется термином «мировоззрение», как он это делал раньше, особенно в статье «Лев Толстой, как зеркало русской революции». Ленин пишет теперь об этом так: «Острая ломка всех «старых устоев» деревенской России обострила его внимание, углубила его интерес к происходящему вокруг него, привела к перелому всего его миросозерцания»².

Из этого можно сделать такой методологический вывод, что в мировоззрении художника есть две стороны: его *теоретические взгляды*, которые обычно включают в себе общие концепции жизни, и его идеологическое *миросозерцание*, которое более конкретно, так как возникает при «углубленном» интересе художника «к происходящему вокруг него». А общие концепции художника — философско-исторические, социально-исторические, этические, политические, правовые — могут быть *по-своему* исторически *отвлеченными*, как это было у Толстого, но они могут быть и исторически *конкретными*, основанными на научных *знаниях* о закономерностях общественной жизни. Такими концепциями овладели многие передовые писатели XX в.

Но в высказывании Добролюбова о двух сторонах взглядов художника на жизнь были и другие важные и верные положения. До-

¹ См.: Ленин В. И. Полн. собр. соч. Изд. 5, т. 20, с. 101.

² Там же, с. 38—40.

бролюбов утверждал, что «ключом к характеристике таланта» художника, т. е. его творчества, может служить его «собственный взгляд на мир», выраженный в «создаваемых им живых образах», а не его «отвлеченные рассуждения». Иначе говоря, художественное содержание, выражаемое затем в соответствующих ему образах, возникает первоначально не в сфере теоретических взглядов писателя, а в сфере его идеологического мирозерцания. Действительно, художественное творчество — это особенный, специфический акт познания жизни, а не образная иллюстрация к отвлеченным воззрениям художника.

Идеологическое мирозерцание существует не только у художников, но и у «обыкновенных» людей, способных с углубленным интересом осознать жизнь, происходящую вокруг них. Как это бывает в жизни, показал Пушкин в сцене идеологического спора Онегина и Ленского. Подобные высказывания героев часто встречаются и в других произведениях, например в пьесе Чехова «Дядя Ваня» — в сцене разговора доктора Астрова и няньки Маринны. Астров говорит Маринне: «Да... В десять лет другим человеком стал. А какая причина? Заработался, нянька. С утра до ночи все на ногах, покою не знаю, а ночью лежишь под одеялом и боишься, как бы к больному не потащили. За все время, пока мы с тобою знакомы, у меня ни одного дня не было свободного. Как не постареть? Да и сама по себе жизнь скучна, глупа, грязна... Затягивает эта жизнь. Кругом тебя одни чудаки, сплошь одни чудаки; а поживешь с ними года два-три и мало-помалу сам, незаметно для себя, становишься чудаком. Неизбежная участь... Ишь громадные усы выросли... Глухие усы. Я стал чудаком, нянька...» Астров рассказывает затем об одном, особенно трудном дне своей врачебной работы в деревне и о том, какой взрыв сомнений он вызвал в его душе. «Сел я, — говорит он, — закрыл глаза — вот эдак, и думаю: те, которые будут жить через сто — двести лет после нас и для которых мы теперь пробиваем дорогу, помянут ли нас добрым словом? Нянька, ведь не помянут!»

В отличие от героев Пушкина герой Чехова выражает эмоционально-обобщающие и оценивающие раздумья не о чужой, а о своей собственной жизни. Он исходит при этом из своих идеалов, не получивших, видимо, теоретического оформления, но живущих в его идеологическом мирозерцании. Астров убежден, что своей многолетней, терпеливой, самоотверженной работой в деревне, среди крестьянства, он — как и другие труженики из среды демократической интеллигенции (Астров говорит «мы», «нас») — способствует тому, чтобы вся страна, хотя бы в отдаленном будущем, пришла к свободной, культурной жизни. В свете таких своих идеалов Астров считает «чужаками» всех знакомых ему образованных людей, живущих эгоистическими, обывательскими интересами. Но он с горечью сознает, что жизнь таких людей нравственно «затягивает» и его самого, а непосильный труд физически его изнуряет.

Если бы кто-то из людей с таким же идеологическим мирозерцанием, как Астров, обладал не только углубленным интересом

к своей и окружающей жизни, но и художественным талантом, он мог бы стать автором повестей, пьес, даже лирических стихотворений с соответствующим идейным содержанием. При этом он, конечно, вошел бы прежде всего в сферу творческих интересов и традиций современного ему национального словесного искусства. Он мог бы, в свете своих возвышенных утопически-демократических идеалов, творчески типизировать собственный характер, с его неудовлетворенностью и нравственной рефлексией, а по контрасту с ним — и характер окружающих его «чужаков» или столь же хорошо ему известные характеры крестьян в их беспросветной жизни.

Примером тому, как происходит творческая типизация характерного в эпической литературе, могут служить разъяснения Тургенева о том, как создавал он литературный тип Базарова в процессе работы над романом «Отцы и дети». Писатель указывал впоследствии, что «в основание главной фигуры» этого романа легла одна «поразительная» его «личность» молодого провинциального врача; что в ней «воплотилось то едва нарождавшееся, еще бродившее пачало, которое потом получило название «нигилизма». Рисуя фигуру Базарова, писатель «исключил из круга его симпатий все художественное», «придал ему резкость и бесцеремонность тона не из желания оскорбить молодое поколение, но вследствие наблюдений над своим «знакомцем», доктором Д. и подобными ему людьми»¹.

Тургенев заинтересовался проявлениями «нигилизма» не из «теоретических соображений», а в результате общения, встреч и разговоров с доктором Д. и людьми, ему подобными. Новое поколение разночинной интеллигенции идейно сформировалось в обстановке глубоких социально-политических противоречий 1850-х годов; на усвоении идей философского, естественнонаучного материализма; оно исходило из его положений в своей критике дворянских взглядов, непосредственно возникавшей в конкретных отношениях жизни. Для того, чтобы осознать в высказываниях доктора Д. это неслышимое для себя мирозерцание, Тургеневу самому надо было обладать противоположной идеологической убежденностью, подкрепленной соответствующими идеалами.

Типизируя в вымышленной личности Евгения Базарова общественно-исторический характер доктора Д. и «подобных ему людей», Тургенев как истинный художник усилил и сгустил в этой личности проявления «нигилизма». Он опустил свойственные, видимо, в какой-то мере доктору Д. «симпатии» к «художественному», заменив их ироническими выпадами против Рафаэля и Пушкина, против искусства вообще; придал Базарову такую «резкость и бесцеремонность тона» (и, конечно, также манеру себя держать), какой не было у доктора Д., но которую писатель вполне мог видеть у кого-то из людей, «ему подобных». Он сделал, несомненно, и ряд других замен и усилений. Все это нужно было Тургеневу не только

¹ Тургенев И. С. По поводу «Отцов и детей». — Полн. собр. соч., т. 14. Л., 1967, с. 97, 100.

для более активного раскрытия в личности персонажа интересующей писателя стороны изображаемого характера¹, но и для того, чтобы выразить отрицательное идейно-эмоциональное отношение к ней (конечно, на уровне своих общих нравственно-эстетических представлений).

Таким образом, интерес к каким-то общественно-историческим характеристикам жизни и эмоциональное осмысление их возникают первоначально в идеологическом *миросозерцании* художника, а не в сфере его теоретических взглядов. Но обе эти стороны мировоззрения людей всегда *взаимодействуют*, и наличие у художника той или иной системы теоретических взглядов всегда имеет большое значение для его творчества.

Добролюбов судил слишком прямолинейно, утверждая, что «правильные», т. е. прогрессивные, теоретические взгляды, вытекающие из идеалов, обращенных в историческое будущее, всегда способствуют творческим достижениям художника, а взгляды реакционные или регрессивные, вытекающие из идеалов, обращенных в историческое прошлое, всегда им препятствуют. Все это гораздо сложнее. Теоретические взгляды художника, как и других людей, всегда заключают в себе не только утверждение и обоснование его идеалов, но и *критическое* осмысление в свете этих идеалов явлений национальной общественной жизни. Сами идеалы художника и других людей, даже самые прогрессивные, в прошлом всегда бывали и в наше время часто бывают в той или иной мере исторически *отвлечеными*. Но при всей своей отвлеченности идеалы, даже если они обращены в прошлое, нередко обладали и обладают большой *значительностью* и *глубиной* своей проблематики и своего пафоса. И тогда они могут *углублять* и *усиливать* критическое осмысление явлений общественной жизни, существующих в настоящем. И не только то критическое осмысление, которое уже нашло свое теоретическое выражение, но и то, которое возникает в идеологическом миросозерцании художника и является основой его творчества.

Все сказанное относится, однако, прежде всего к творческим *замыслам* писателя, вытекающим из его идеологического миросозерцания в том или ином их соотношении с его убеждениями. Писатель реализует свои замыслы, выражая их в экспрессивно-образной форме произведений. При этом он снова и снова всматривается в жизнь — в интересующие его общественно-исторические характеры и их отношения. Нередко в этом процессе характеры выявляют какие-то новые, ранее им не замеченные свойства и возможности, и писатель приходит к изменениям своих первоначальных замыслов, иногда очень существенным. Гёте указывал, что в искусстве природа (жизнь. — Г. И.) и идея не могут быть оторваны друг от друга. Жизнь, познаваемая в художественной идее, может усложнять и углублять ее.

¹ Известно, что некоторые демократические читатели «Отцов и детей» восхищались Базаровым за его «резкость и бесцеремонность» в обращении с дворянами.

Такое соотношение идеалов и изображенной жизни, ее осуждения и оправдания можно найти в романе Достоевского «Преступление и наказание». Идеалы писателя, непосредственно возникшие у него еще на каторге, а теоретически обоснованные им позднее в публицистических статьях, были ретроспективны, исторически отвлеченны и утопичны. Их суть — в религиозно-нравственном утверждении стихийных проявлений кротости и смирения, способности к самопожертвованию в жизни городских патриархально-демократических слоев русского общества, в приобщении к этим свойствам русской интеллигенции. Отсюда у писателя резкое нравственное отрицание черт рассудочности, расчетливости, эгоизма, стяжательства в жизни всего русского общества, а в особенности его привилегированных слоев.

Однако отвлеченные идеалы писателя нашли свое прямое выражение лишь в последнем эпизоде романа — в «воскресении» Раскольникова. Все остальные эпизоды романа, прежде всего основной сюжетной линией преступления и мучений Раскольникова, выражают глубочайшее нравственно-психологическое разоблачение отрицательных черт в жизни и действиях этого главного персонажа и некоторых других (Свидригайлов, Лужин), а также страданий городской бедноты (Мармеладовы). Эта основная критическая сторона содержания романа вытекала из идеологического мирозерцания Достоевского, пронизанного его теоретическими взглядами. При этом эпизоды, раскрывающие нравственные страдания Сони, ее стремление к самопожертвованию, но замыслу романа должны были выражать идеалы писателя. Но включенные в цепь событий, изображающих тяжелые испытания Раскольникова и всей семьи Мармеладовых, они также получили критическое звучание, раскрывая трагическую безысходность жизни городской бедноты. При совершенстве своего образного выражения такое содержание сделало роман выдающимся произведением национальной и мировой литературы.

Итак, эмоциональное осмысление общественно-исторических характеристик жизни, которое является в искусстве содержанием их творческой типизации, приводящей к созданию экспрессивной образности произведений, имеет *идеологическое* значение, определяемое всем соотношением общественных сил той или другой страны и эпохи. Такое осмысление жизни всегда возникает непосредственно в идеологическом *мирозерцании* художника и может быть углублено и усилено соответствующими общественными убеждениями, созданными или органически усвоенными им. Эти взгляды могут опираться, в той или иной мере, на какую-то систему *знаний* об объективных закономерностях развития общества или же, не имея такой опоры, могут всецело вытекать из собственно идеологических запросов того или иного общественного движения. Наличие в теоретических взглядах писателя объективных познавательных обобщений, реализующих его идеологическое мирозерцание, способствует *реалистическому* осуществлению его творческих замыслов.

В процессе формирования идеологических взглядов огромное значение имеет индивидуальность художника. Противоречивость тенденций национально-исторического развития дает *возможности* для обобщающего осознания этих тенденций, для возникновения соответствующих общественных идеалов, для осмысления жизни в перспективе их осуществления. Но для *реализации* этих возможностей необходим определенный уровень развития сознания отдельных людей — их мыслительной одаренности, эмоциональной и волевой активности, творческой талантливости, умственной и эстетической образованности.

Наличие всего этого определяется неповторимыми индивидуальными способностями отдельных людей, условиями и обстоятельствами их жизни, направленными на развитие этих способностей. Человек в тем большей мере становится социально характерной *личностью*, чем активнее он реализует в своей жизни, деятельности, творчестве, в силу своих *индивидуальных* свойств и способностей, те или иные идейные запросы своего общества.

Это относится и к деятелям разных видов искусства, в частности к писателям. Поэтому писатели, обладающие общностью своего идеологического мирозерцания, а отсюда и творчества, обнаруживают в нем вместе с тем и большие или меньшие индивидуальные различия.

Из идеологической сущности содержания художественных произведений вытекают и соответствующие основные *критерии* его общественно-исторической *оценки*.

Художественные произведения, становясь при своей публикации достоянием национальной общественности, живут в ее сознании и возбуждают ее интерес всеми сторонами своего содержания и формы. Читатели, слушатели, зрители ценят эти произведения и по степени *значительности* тех характеристик жизни, которые в них творчески типизированы, и по степени *исторической правдивости* идейно-эмоционального осмысления этих характеристик, и по степени эстетического *совершенства* его образного выражения.

Эти основные критерии оценки очень важны и должны применяться в их единстве. Но наиболее значительна степень исторической правдивости *идеологической направленности* каждого отдельного произведения. Эта правдивость произведений заключается в том, что в них идейно утверждаются и отрицаются такие характеристики жизни, которые в процессе национального развития объективно оказываются *достойными* утверждения или отрицания, которые по своему действительному значению в жизни общества *заслуживают* того или другого.

Так, в России в 1850—70-х годах участники революционно-демократического движения разных его течений были передовой общественной силой, идеологически враждебной всему самодержавно-бюрократическому строю и защищавшей интересы трудящихся масс, способствующей развитию прогрессивной национальной культуры. Поэтому идейное утверждение характеров участников этого движения, которое выражали в своем творчестве Чернышев-

ский, Некрасов, Помяловский, Оммулевский, Курочкин и другие писатели, было исторически *правдивой* направленностью их произведений. Их тенденция отвечала объективным тенденциям национального развития. А идейное отрицание характеров революционных демократов, которое выражали в своих романах такие писатели, как Лесков, Клюшников, Писемский, Крестовский, Маркевич и другие, было исторически *ложной* направленностью их произведений. Тенденция произведений этих писателей противоречила объективным тенденциям жизни общества.

Художественные произведения не всегда обладают высоким совершенством своей экспрессивно-образной формы. Но значительность проблематики и высокая степень правдивости их идейной направленности придают этим произведениям большую национальную ценность. Такие произведения, как, например, «Кто виноват?» Герцена или «Что делать?» Чернышевского, надолго сохраняют свою жизнь в сознании общества.

V. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА В РАЗЛИЧИИ ЕЕ РОДОВ

Построить *общую* теорию искусства, охватывающую специфические свойства всех его видов, не опираясь на теорию каждого из этих видов, невозможно, и теоретики отдельных разновидностей художественного творчества вносят свой вклад в осуществление этой очень сложной общей задачи. Но вклад этот не может быть равнозначным, потому что отдельные виды искусства обладают различной широтой и глубиной своих познавательных, идеологических и эстетических возможностей.

Художественной литературе, как указывали многие теоретики искусства, принадлежит в общей системе искусств особенно значительное, даже центральное место, потому что средством воспроизведения жизни в ней является *словесное* выражение мыслей, иначе говоря — человеческая *речь*.

Воспроизведение жизни с помощью речи имеет, конечно, свои слабые стороны. Речь состоит из слов, обозначающих отдельные предметы или их свойства, действия, отношения. Но слова связаны со всеми этими явлениями жизни только *ассоциативно*. Ассоциации эти имеют, однако, не личное, случайное, преходящее значение, но складываются, живут, обновляются в течение очень долгих исторических сроков в сознании огромных национальных коллективов. Поэтому ассоциации между словами и явлениями, которые они обозначают, лежат в основе национальных *языков* и обладают для каждого человека, говорящего и мыслящего на том или ином языке, своей *объективностью, устойчивостью, непреложностью*. В них нет места произволу, и индивидуальное воображение может придавать им только мыслительные и эмоциональные нюансы, не выходящие за общезначимые семантические «поля» отдельных слов.

Тем не менее слова лишь ассоциативно значимы. Они воздействуют на слух, мысль, чувства, стремления людей, но не могут

дать им ту *непосредственную* ощутимость предметности, какую дает чувственное восприятие явлений жизни. В этом отношении художественная словесность уступает другим видам искусства, воспроизводящим жизнь в очертаниях и красках (живопись), в пространственной объемности (скульптура), в телесных движениях (пантомима, танец), в системе звучания (музыка). К тому же человеческая речь всегда создается на каком-то определенном национальном языке и всегда понятна только людям, вполне владеющим этим языком. Поэтому художественная словесность всегда национальна в своей речевой форме и для восприятия людьми других национальностей нуждается в соответствующих переводах. Но переводы с одного языка на другой никогда не могут быть равноценны оригиналу.

С другой стороны, речь как средство воспроизведения жизни в художественной литературе дает этому виду искусства также возможности, какими не обладает ни один из других его видов. Речь — это непосредственное выражение мысли. А предметом мысли могут стать все стороны существования людей — все *внешние* его проявления в их пространственно-временной *изменчивости* и весь *внутренний* мир людей как *поток* их впечатлений и переживаний, наконец, само развитие их *мышлений*, направленного на окружающую действительность.

Значит, все стороны человеческого существования, равно как и весь мир природы, проникнутый мыслями и чувствами людей, и все созданные ими явления духовной и материальной культуры, могут стать *предметом познания* в художественной литературе. Они могут стать таким предметом в той мере, в какой приобретают в общественном сознании людей *идеологическое* значение. По своему содержанию и объему предмет литературно-художественного познания неизмеримо превосходит предмет познания любого другого вида искусства. По предмету своего познания художественная литература *универсальна*. Отсюда вытекает содержательное богатство и различие ее собственных *родов*.

1. Теория литературных родов у Аристотеля и Гегеля

Первым, кто сделал попытку теоретически различить литературные роды, был древнегреческий философ Аристотель (IV в. до н. э.). Исходя из положения, что искусство представляет собой «подражание жизни», он поставил в своей «Поэтике» вопрос о разновидностях этого «подражания». Аристотель указывал, что подражать жизни можно, с одной стороны, разными материальными *средствами*, т. е. «в чем-то» ей подражать (в звуках, словах, красках, мимике и жестах и т. д.); с другой стороны, подражать можно разным *явлениям* жизни, т. е. «чему-то» (можно, например, воспроизводить разные характеры людей — хорошие, дурные, «средние»). Наконец, подражать жизни можно разными *способа-*

ми, т. е. «как» подражать. В последнем и заключается, по Аристотелю, различие литературных родов.

А именно подражать жизни можно, «*рассказывая о событии как о чем-то отдельном от себя*, как это делал Гомер». Это значит рассказывать о событии так, как будто рассказчик не проявляет к нему никакого заинтересованного, эмоционального отношения, а отсюда и по тону — спокойию и неторопливо. Это, по Аристотелю, и есть *эпическое* подражание жизни. Но можно рассказывать и иначе — так, что «*подражающий останется самим собою, не изменяя своего лица*». Это значит, что писатель, рассказывая о жизни, проявляет при этом свою заинтересованность, свое эмоциональное отношение к ней. Это другой род литературы, который Аристотель не назвал *лирикой*, потому что в его время такого слова еще не существовало (оно возникло позднее, в эпоху «эллинизма»). Наконец, писатель может подражать жизни, «*представляя всех изображаемых лиц как действующих и деятельных*»¹.

Прав ли был Аристотель, различая эпос и то, что потом стали называть лирикой, по наличию или отсутствию эмоциональной выразительности «рассказывания»? Об этом лучше судить по «Эстетике» Гегеля, в которой такая же точка зрения получила более глубокое и полное обоснование. Но определение драматургии у Аристотеля явно неубедительно. Не только в драматургии, но и в эпосе герои изображаются «действующими и деятельными» (вспомним героев «Илиады»!). Возможно, однако, что различие этих родов автор «Поэтики» видел в том, что эпический поэт о своих героях «рассказывает», а драматург их «представляет», т. е. изображает их действующими на *сцене*, — не только в их речах, но и в мимике, жестах. Если это так, то Аристотель нарушил принцип деления. Ведь речь, мимика, жесты — это уже не «способ» подражания жизни, а его «средство». Аристотелю не удалось разделить поэзию на три рода по одному признаку. Этого никто не смог сделать и в дальнейшем.

Гегель первый со всей отчетливостью применил философские понятия объекта и субъекта *познания* для выяснения противоположности эпоса и лирики. Он стремился и в теории литературных родов показать верность своей диалектической идеи о развитии жизни по закону «триады» — от «тезиса» как исходного момента развития к «антитезису» как его противоположности и, далее, к их «синтезу» как более высокому уровню развития, который может стать «тезисом» последующей подобной же «триады».

Исходя из того, что в древнегреческом словесном искусстве сначала эпическая поэзия достигла кульминации своего развития (VIII—VII в. до н. э.), потом его достигла поэзия лирическая (VI в. до н. э.), позднее — драматическое творчество (V в. до н. э.), Гегель признал эпос тезисом развития родов поэзии вообще, лирику — его антитезисом, драму — их синтезом. Отсюда в своих первоначальных

¹ ПМЭМ, т. 1, с. 117.

чальных определениях он всячески подчеркивал *познавательную объективность* эпоса и такую же *субъективность* лирики.

Эпическая поэзия, по Гегелю, воспроизводит жизнь «в форме внешней реальности», «пластические образы... раскрываются» ею «как определенные действиями людей и богов, так что все совершающееся... в своем внешнем способе явления становится *событием*». При этом «суть дела раскрывается сама по себе, а поэт отступает на второй план»; то, о чем поэт повествует, «должно явиться как действительность... удаленная от него как субъекта», с которой он не смеет вступить в полное субъективное единение. Эпическая поэзия «выявляет тем самым само *объективное* в его объективности»¹.

Лирика же — это поэзия субъективности. «Содержание ее, — пишет Гегель, — все субъективное, внутренний мир, размышляющая и чувствующая душа, которая не переходит к действиям, а задерживается у себя в качестве внутренней жизни и потому в качестве единственной формы... может брать для себя словесное *самовыражение* субъекта»². И далее: «Обособленное созерцание, чувствование и размышление ушедшей внутрь себя субъективности высказывает здесь все, даже самое... объективное, как нечто свое — как *свою* страсть, *свое* настроение или рефлексию и как присутствующее в данный момент их порождение»³.

Такое понимание различий эпоса и лирики стало традиционным, его можно найти в очень многих теоретических работах. Например, немецкий теоретик Р. Вернер так определяет эти литературные роды: «Чувства, ощущения или созерцания в каком-то определенном случае... назовем мы чем-то лирическим»; их «выражение... в поэтической форме — лирической поэзией». «Лирике противостоит тот род поэзии», который «является поэтическим изображением события, действия, характера»⁴. Подобные определения можно встретить и в современных пособиях по теории литературы. Например: «Эпический способ был художественно основан на воспроизведении внешнего по отношению к писателю мира. Лирический — на непосредственном выражении поэтом мыслей и чувств, вызванных теми или иными явлениями жизни»⁵.

Такие определения, данные Гегелем и другими теоретиками, не могут быть признаны убедительными. Верно, что лирика выражает не только «настроения» и «рефлексию», «чувства» и «созерцания», но и «мысли», «размышления» поэта о жизни. Однако его мысли и чувства не только всегда «вызваны» явлениями объективного мира, но всегда, так или иначе, *направлены* на них, а отсюда и как-то *отражают* их в себе. Существует не только лирика личных пережи-

¹ Гегель Г. В. Ф. Эстетика, т. 3. М., 1971, с. 419. (Курсив автора, разрядка наша. — Г. П.)

² Там же, с. 420.

³ Там же.

⁴ Werner R. M. *Lyrik und Lyriker*, 1890. S. 10.

⁵ Абрамович Г. Л. Введение в литературоведение. М., 1975, с. 214. (Разрядка наша. — Г. П.)

ваний, но и лирика гражданских раздумий, могущая по-своему изображать даже события и отношения общественной жизни. Бывает, в частности, сатирическая лирика, для содержания которой недостаточно «упедавшей вглубь себя субъективности» (Гегель). Вместе с тем лирика не всегда бывает «непосредственным» выражением мыслей и чувств. Часто она представляет собой *опосредствованное* их выражение — или через описание явления внешнего мира (такой обычно бывает пейзажная лирика), или через повествование о происходящих в нем событиях (таковы, в частности, лирические баллады).

Что же касается эпоса, то в нем всегда, конечно, опосредствованно выражаются «мысли и чувства» автора. В противном случае надо было бы предположить, что в содержание эпических произведений не входит эмоциональное осмысление воспроизводимых характеристик жизни, из которого и вытекает далее их творческая типизация.

Гегель, при всем объективизме своей общей теории искусства, хорошо сознавал все это. В предварительных определениях он стремился, в угоду своей диалектической триаде, по возможности свести эпос к чистой объективности, а лирику — к чистой субъективности. Но в последующем, более конкретном рассмотрении этих родов он был вынужден внести в свои абстракции очень существенные исправления.

Так, об эпосе Гегель писал, что хотя в нем является «только создание, а не творец», «однако все выражающееся в поэме принадлежит поэту: он разработал это в своем созерцании, вложив в него свою душу и всю полноту своего духа. То, что это сделано им, не выступает, однако, в явной форме». И далее: «...великий эпический стиль заключается в том, что кажется, будто творение продолжает слагаться само по себе и выступает самостоятельно, как бы не имея за собой автора»¹.

В этих «кажется» и «как бы» — вся суть дела. Значит, эпос только «кажется» своим слушателям и читателям поэзией объективности. У них возникает только *иллюзия* того, будто эпические произведения не выражают художественной мысли поэта, что тот «растворился» в своем «предмете». А на самом деле эпические произведения представляют собой *единство объекта и субъекта познания* — действительности, отраженной в сознании художника, и сознания художника, эмоционально осмысляющего ее.

Все это относится и к лирике. Гегель разъясняет дальше, что «лирическому субъекту позволено вобрать в свои чувства и размышления огромное многообразие содержания», что это содержание «может затрагивать все направления национальной жизни». И дальше: «Вообще говоря, ситуация, в которой изображает себя (лирический. — Г. П.) поэт, не обязательно должна ограничиваться только *внутренним миром* как таковым — она может явиться и как конкретная, а тем самым

¹ Гегель Г. В. Ф. Эстетика, т. 3, с. 430—431. (Разрядка наша. — Г. П.)

и внешняя целостность, когда поэт показывает себя как в субъективном, так и в реальном своем бытии»¹. Значит, и лирика не представляет собой какой-то отрешенной от внешнего мира и замкнутой в себе субъективности; ее произведения всегда заключают в себе единство выражения познавшего действительность сознания художника и отражения познанный им действительности.

Гегель мог бы на этом основании прийти к выводу, что невозможно устанавливать различия между литературными родами, исходя из категорий объекта и субъекта *познания*. Он не сделал, однако, такого вывода, потому что вся его теория искусства страдала объективизмом, потому что он вообще отрицал значение тех *идеологических предпосылок* художественного творчества, из которых оно только и может возникать.

Значит, надо разделять эпос и лирику как роды словесного искусства по какому-то другому признаку. При этом, однако, не надо отказываться от философских категорий субъективного и объективного, надо только понимать их в ином значении. Объективное и субъективное — это не только две противоположные стороны всякого познания жизни, это — в другом смысле — две противоположные стороны самого человеческого *существования*.

В самом деле, в существовании людей есть *материальная* и *духовная* стороны. Каждый человек — это физическая особь, обладающая как неповторимыми, индивидуальными чертами, так и определенными общими свойствами, обусловленными тем, какое место человек, наряду с другими людьми, занимает в системе материальных — производственных и экономических, политических и правовых — отношений своей страны и эпохи. От этого зависит и образ жизни человека, в частности его бытовой уклад — привычки, манеры, особенности жилища, одежды и т. п., — и образ его деятельности. Все это можно назвать общественным *бытием* человека.

Общественное бытие людей всегда заключается в их действиях и отношениях, возникающих и развивающихся в определенных обстоятельствах национально-исторической жизни и протекающих в определенных условиях *пространства* и *времени*. Мысли, чувства, стремления людей всегда выражаются при этом в их высказываниях, которые возникают в пространственно-временной конкретности их действий и отношений, и сами часто получают значение их поступков, создающих определенные отношения. Такие высказывания выступают, в этой связи, как бы моментами бытия людей.

Но человек может осуществлять свое общественное бытие только потому, что у него есть общественное *сознание*. Сознание человека также включает в себе как индивидуальные, так и общие свойства, зависящие в преобладающей мере от его национально-исторического общественного бытия. В сознании человека ведущее значение всегда имеет его *мышление* о жизни, которое протекает прежде всего в форме обобщенных представлений и, далее, в форме

¹ Гегель Г. В. Ф. Эстетика, т. 3, с. 460, 494, 501. (Курсив автора; разрядка наша. — Г. П.)

общих отвлеченных понятий и которое находится в многообразном и сложном взаимодействии с его впечатлениями, чувствами (эмоциями), стремлениями, настроениями, с его памятью и воображением. При ведущем значении мышления о жизни все содержание сознания человека определяется, в основном, свойствами осознаваемых им конкретных явлений окружающей действительности. Но в своих мыслительных обобщениях, в эмоциональных стремлениях, в своем воображении люди могут далеко уходить своим сознанием от реальной конкретности этих явлений.

2. Особенности эпоса

Наличие в человеческом существовании двух его сторон — бытия и сознания — имеет прямое отношение к разделению словесного искусства на его роды. Нельзя различать эти роды по объективности или субъективности художественного познания жизни, так как оно всегда и объективно и субъективно. Но можно различать эпос и лирику, исходя из того, какая из сторон человеческой жизни — ее общественное бытие или сознание — взята в каждом из этих родов *за основу* идейно-эмоционального осмысления этой жизни и выражающей такое осмысление ее творческой *типизации*.

Особенность эпического творчества, каким оно сложилось у разных народов при переходе от «предыскусства» к собственно искусству, заключается в том, что человеческая жизнь, при всей своей разносторонности, воспроизводится в нем в *аспекте* ее общественного *бытия*.

В самом деле, в эпических произведениях всегда на первом плане — изображение отдельных людей, человеческих индивидуальностей — *персонажей* произведений, которые, называясь какими-то собственными именами, действуют в определенности каких-то обстоятельств и в какой-то конкретности пространства и времени. Эпос предполагает такое изображение, из которого слушателям и читателям сразу или скоро становится ясно, *кто* именно, *где*, *когда* и *как* действует в изображенной писателем жизни.

Но эпические персонажи действуют не только потому, что так бывает в общественном бытии людей. Эпический писатель заставляет своих героев так или иначе действовать для того, чтобы во всех своих индивидуальных поступках они, с высокой степенью отчетливости и активности, проявили какие-то *существенные* особенности своего бытия, выступили перед читателем и слушателем как те или иные общественно-исторические *характеры*. Специфика эпоса в том и заключается, что в нем *действия* персонажей являются *основным* средством раскрытия сущности их жизни, познаваемой писателем.

Но действия одних персонажей обычно вызывают у других персонажей ответные действия, часто антагонистические, создающие *конфликтные* отношения между ними. А эти отношения, со своей стороны, требуют ответных конфликтных действий. Так из

поступков персонажей произведения, однажды возникающих и развивающихся в определенности пространства и времени, складывается целое *событие*. В конфликтном событии поступки персонажей всегда связываются *приципио*-временной последовательностью. В ней, в действиях и отношениях персонажей, и происходят *завязки, кульминации, развязки* их конфликтов.

В реальной жизни конфликты между людьми обычно возникают в различных сферах их гражданских и частных отношений и могут иметь самые различные свойства. Эпический писатель всегда сосредоточивается на таких конфликтах в жизни своих персонажей, в которых с наибольшей полнотой и силой выявляются особенно интересные его *стороны их характеров*. С помощью конфликтов он выделяет, развивает и творчески усиливает эти стороны в характерах персонажей так, как они представляются ему наиболее существенными с точки зрения его идеологического мирозерцания.

Писатели с разным мирозерцанием через конфликтные отношения персонажей могут выявлять, развивать, усиливать *различные стороны одного социального характера*, создавая тем самым разные литературные *типы*. Так, Гоголь и Достоевский воспроизвели в личностях Акакия Башмачкина и Макара Девушкина характер мелкого столичного чиновника, страдающего от бедности, ничтожности своего труда, строгости и грубости начальства. Но Гоголь через происшествия, связанные с новой шинелью Башмачкина, развил и усилил в его характере черты нравственной *забитости* — способность чиновника протестовать только в предсмертном бреду сделала его и жалким и смешным. Достоевский же, через письма Девушкина к Вареньке, выявил и развил в характере чиновника сложность его внутреннего мира, скрытые в нем для постороннего глаза чувства трудовой гордости, стремление, хотя и робко, но сознательно, утверждать в себе человеческое достоинство. При близости своей *тематике* повести Гоголя и Достоевского очень различны по своей *проблематике*.

Изображенная в произведении пространственно-временная последовательность событий, складывающихся из поступков персонажей, есть *сюжет*¹ произведения. Поэтому эпические произведения всегда, так или иначе, бывают сюжетными и в своей сюжетности очень часто, хотя и не всегда, конфликтными.

Для словесного изображения однажды протекающих событий необходимы особенные синтаксические принципы художественной

¹ В литературоведении существует и другая терминологическая традиция — называть событие, развивающееся в жизни персонажей, *фабулой*. В таком употреблении этот термин теряет свое основное значение. Латинское слово «фабула» (fabula) значит «рассказ», «повествование». Применительно к эпическим произведениям оно может обозначать то, как в них ведется повествование о событии в жизни персонажей — в каком порядке, каким способом о них рассказывается. А французское слово «сюжет» (le sujet) применительно к эпическим произведениям значит «предмет», т. е. то, о чем ведется повествование, какое именно событие в жизни персонажей стало предметом рассказывания. В таком значении слово «сюжет» издавна употреблялось в русской литературной критике и литературоведении в работах Белинского, Чернышевского, Веселовского, Горького и других.

речи — принципы повествовательности. Поэтому эпические произведения всегда бывают *повествовательными*, откуда и произошло их древнегреческое название.

Но эпические сюжеты — исторически чем дальше, тем больше — строятся не только на внешних действиях героев. Подобное же значение имеют такие *высказывания* персонажей, которые выражают и их активные отклики на складывающиеся обстоятельства, на поступки других персонажей, возникающие у них намерения, принимаемые ими решения. Такие высказывания персонажей могут также являться их поступками, двигающими действие вперед, развивающими его конфликты. Включенные в повествовательный текст произведения, они оказываются *моментами* его сюжета. При этом высказывания персонажей могут быть и внешними — обращенными к другим, и внутренними — обращенными к себе. Эпический писатель может повествовать и о переживаниях персонажей, вызванных их отношениями и входящих в общее развитие действия с его пространственно-временной определенностью, но он может также изображать и размышления персонажей на различные отвлеченные темы, не связанные прямо с развитием действия.

Изображение *переживаний*, раскрывающих внутренний мир персонажей, а также их *умственных* запросов, выраженных во внешних и внутренних высказываниях, представляет собой такое свойство эпоса, которое исторически развивалось в нем постепенно. Эволюция этих моментов эпического изображения порождалась все большим усложнением общественной жизни людей, вытекающим отсюда обострением их идейных и нравственных исканий, углублением творческих интересов самих писателей. Только *словесно-художественное* воспроизведение общественно-исторических характеров людей, в наибольшей мере *эпическое*, открывало для искусства величайшие возможности выражать *мыслительное осознание* человеческих *переживаний*. Таких возможностей нет у других видов искусства. В современной мировой литературе эти возможности реализуются особенно активно.

Но в этом отношении писатели всегда должны соблюдать объективные «законы» эпического творчества. Даже в наибольшей своей развитости содержание переживаний и умственных запросов персонажей должно всецело исходить из общественно-исторической *характерности* их жизни и не нарушать ее границ. А само изображение этих сторон жизни персонажей не может уводить читателей за пределы ее бытия и должно быть мотивировано ее обстоятельствами в их пространственно-временной конкретности. В противном случае эпос может перейти в лиро-эпiku или же в публицистику.

Так, в «Бедных людях» Достоевского письма Девушкина к Вареньке, через которые раскрываются события их жизни — сюжет произведения, — вполне соответствуют по своему нравственно-психологическому содержанию характеру героя, не выходят за пределы его возможностей. Но в романе «Идиот», в сцене приема гостей у Епанчиных, писатель поручил главному герою романа,

Мышкину, такие сложные теоретические высказывания о различиях православия и католицизма, которые превышают его возможности и не соответствуют особенностям его характера. Мышкин вдруг превращается в «резонера» Достоевского-публициста.

Сюжет эпического произведения, складывающийся из действий изображенных индивидуальностей, сам всегда обладает неповторимостью, индивидуальностью. Сюжет — это не абстрактная схема отношений, существующих между персонажами, которая может повторяться во многих произведениях художественной словесности разных стран и эпох¹. Сюжет — это *индивидуальный* ход событий, изображенных в произведении, который представляет собой одну из важнейших сторон его художественной *формы*.

Сюжет — явление формы потому, что именно через него в наибольшей мере писатель осуществляет творческую типизацию воспроизводимых им общественно-исторических характеров. Он создает в своем творческом воображении подробности действий, отношений и связанных с ними мыслей и переживаний персонажей. Все это — *предметные детали* произведения. Их значение заключается не только в том, что они с большей *отчетливостью* и *силой* (чем в реальной жизни) раскрывают характерные особенности жизни персонажей, наиболее важные для писателя, но и в том, что через них писатель выражает свою идейно-эмоциональную *оценку* воплощенных в персонажах характеристик жизни, нравственно их *возвышающую* или *стижающую* в сознании читателей и слушателей.

Значит, сюжет произведения — это сторона его *экспрессивной* формы, первоначально возникающая в творческом воображении писателя. Он складывается из отдельных повествовательных *эпизодов*, отличающихся друг от друга составом действующих в них лиц, местом и временем действия. Писатель может по-разному построить сюжет из тех или иных эпизодов, возможных в жизни персонажей произведений. Значит, сюжет всегда как-то построен, он имеет какую-то свою собственную *композицию*.

Складывающийся из действий и отношений персонажей сюжет произведения представляет собой изменчивость их бытия — его «динамику». Но большое значение в эпических произведениях часто получают и такие подробности бытия персонажей, которые менее изменчивы и представляют собой его «статичку». Таковы детали *наружности* персонажей (их «портреты»), детали *бытового* уклада их жизни, а также видов *природы* («пейзажей»), среди которых протекает их жизнь, разворачиваются их действия и отношения.

Изображение этих сторон индивидуальной жизни персонажей эпических произведений может быть непосредственно втянуто в повествование об их меняющихся отношениях, о развивающихся в их

¹ Таким схемам литературоведы-«мифологи» и компаративисты придавали решающее значение; в этом отношении идеи их продолжают и некоторые современные структуралисты.

жизни событий. Но такое изображение может получать и относительно самостоятельность. Тогда в повествовательную речь произведения включаются «эпизоды», имеющие *описательные* синтаксические конструкции.

Так, в повестях Гоголя эпизодам, развивающим конфликты в жизни персонажей, обычно предшествуют эпизоды, заключающие в себе описания их портретов и бытового уклада. В романах Л. Толстого, наоборот, портретно-бытовые детали обычно включаются в общий ход повествования и обнаруживают в нем свою изменчивость, определяемую становлением характеров персонажей. В том и другом случае устойчивые, относительно неизменные детали бытия эпических персонажей получают те же содержательные функции, что и подробности «динамические», сюжетные. В них также творчески выделяются и усиливаются определенные стороны познаваемой характеристики жизни, выражается их идейно-эмоциональная оценка.

Создавая предметный «мир» своего эпического произведения для наиболее совершенного выражения его содержания, писатель может не нарушать при этом внешних соразмерностей изображаемой жизни — не преувеличивать реальных возможностей в масштабах событий, в результатах действий персонажей, в напряженности их переживаний, в пропорциях их портретных и бытовых деталей. Но он может творить и иначе — создавать *гиперболические* сочетания предметных деталей (сюжетных, психологических, портретно-бытовых). Он может доходить до большой степени гиперболизма изображений или даже выходить в нем за пределы реальных возможностей действительности, создавая образы *фантастические*. Писатели, создающие произведения с героической, романтической, сатирической направленностью, часто прибегают к фантастике. Это — фантастика *творческая*, фантастика эпической художественной *формы* в ее *предметности*. Она создается для придания форме произведения высокой степени эмоциональной экспрессивности, в ней может выражаться идейное содержание, отражающее вполне реальные общественно-исторические характеристики жизни при вполне реальном их осмыслении¹. Таковы русские былины, ранние романы Гюго, «Путешествия Гулливера» Свифта, «Доктор Фаустус» Т. Манна и т. п.

Предметная изображительность — это *основной* уровень образной формы эпических произведений. Образы персонажей этих произведений представляют собой прежде всего какое-то сочетание различных деталей предметной изобразительности, воспроизведенных с помощью художественной речи. Такие сочетания можно назвать *композицией образов* эпического произведения. Даже

¹ Фантастика формы существенно отличается от *фантастичности*, свойственной самому содержанию произведений. Содержательная мифологическая фантастика была закономерным явлением в эпоху «предыскусства». С большой силой она проявляется, в частности, в гомеровском эпосе. Но и позднее она иногда встречается в эпическом творчестве. Такова, в наибольшей мере, «Божественная комедия» Данте.

в одном произведении образы разных персонажей могут отличаться друг от друга по своей композиции. Еще в большей мере такие различия возникают в образах произведений, выражающих разное идейное содержание.

Так, композиция сатирических образов Салтыкова-Щедрина, раскрывающих *политическое* осмысление жизни реакционных правящих слоев общества, заключается в фантастическом (гротескном) сочетании действий персонажей, выражающих припадки их властолюбия, и их портретов, подчеркивающих скудость их мышления. В композиции образов главных героев романов Достоевского, раскрывающих *нравственно-философское* осмысление жизни, на первом плане — изображение противоречивых и напряженных переживаний этих героев и диалогов, выражающих их идейные антагонизмы.

Но экспрессивно-образная форма эпических произведений включает в себе не только основной предметно-изобразительный *уровень*, к которому относится и сюжет в его собственной, пространственно-временной композиции, но и более отвлеченный ее уровень, который можно назвать *композицией рассказывания*. Рассказывать можно и о «динамике» жизни эпических персонажей, составляющей сюжет произведения, и о «статических» моментах жизни персонажей — об их портретах, быте, окружающей их природе. — даже об общих свойствах их личностей (это «характеристики» персонажей, часто встречающихся в эпических произведениях). Значит, рассказывание — это самый общий принцип словесного эпического изображения жизни, в который включается и повествование о чем-то *однажды происшедшем*, и описание чего-то, что *часто повторяется* или *постоянно существует*. Во многих эпических произведениях композиция рассказывания слабо развита и малозаметна для читателя и слушателя. Но в некоторых произведениях она разработана настолько выразительно, что сразу выступает в качестве особого уровня эпической формы. В последнем случае в ней самой легко различаются разные стороны.

Одна из таких сторон композиции рассказывания — это или *кажущееся* отсутствие в произведении какого-либо *субъекта рассказывания*, или же осязаемое наличие его. Субъект может в той или иной мере проявлять себя как в принципах рассказывания, так и в самом его ходе. Иллюзия отсутствия в произведении субъекта рассказывания — это то, на чем Гегель построил всю свою общую теорию эпического творчества, исходя из принятия за его образец и идеал гомеровских поэм. Действительно, такая иллюзия возникает при восприятии не только «Илиады» и «Одиссеи», но и многих других эпических произведений устного и литературного творчества, таких, например, как «Отец Горио» Бальзака или «Анна Каренина» Л. Толстого.

Иллюзия эта возникает потому, что в таких произведениях автор никак *непосредственно* не выражает своего идейно-эмоционального осмысления воспроизводимых общественно-исторических характеров — ни через какие-либо высказывания от своего лица, ни посредством какой-либо эмоциональной взволнованности тона

самого рассказывания. Но идейно-эмоциональное осмысление изображаемой жизни все же всегда находит свое полноценное выражение и при таком — «объектном» — принципе рассказывания. Оно выражается *опосредствованно* — через сочетание деталей *предметной* изобразительности произведения, возвышающее в глазах читателей характеры одних персонажей и снижающее характеры других. Создается впечатление, что детали эти всецело принадлежат самим изображаемым лицам, их образы полностью строятся из таких объективных черт, а субъект рассказывания совсем отсутствует.

Но эпические произведения часто оформляются иначе. Наряду с «объектным» рассказыванием в эпосе применяется и рассказывание «субъектное». При этом иногда субъект рассказывания проявляет себя только в изменчивой эмоциональности тона повествования и описания или в эмоциональных высказываниях о персонажах произведения, их действиях, отношениях, переживаниях. Но бывает и так, что он проявляет себя гораздо активнее, применяя те или иные принципы и приемы рассказывания. Такую роль автор произведения может поручить и одному из главных персонажей или какому-то из персонажей второстепенных. Нередко автор вводит в произведение — в своих творческих целях — особого *рассказчика*, со специфическими чертами характера и вытекающей из них манерой рассказывания. Рассказчик как бы вмешивается в жизнь персонажей, в ход событий, оценивает все это со своей точки зрения¹.

Другая сторона композиции рассказывания заключается в том, что автор (или его рассказчик) может рассказывать о событиях, составляющих сюжет произведения, не в той *последовательности*, в какой они расположены в своих сюжетных, причинно-временных связях. О более поздних событиях в жизни персонажей он может рассказать раньше, чем о более ранних. Он может начать рассказывание с развязки конфликта, после чего перейти к его кульминации, а затем к завязке. Таково хронологическое смещение событий в романе Лермонтова «Герой нашего времени», состоящем из пяти повестей. К. Федин так построил свой роман «Города и годы». Иногда о позднейшем периоде жизни, отношений, конфликтов персонажей рассказывается как об их настоящем, а все предыдущие события в их жизни представлены в разной последовательности как их прошлое. Так П. Шаллюк построил свой роман «Энгельберт Рейнке» или Ч. Айтматов — повесть «Прощай, Гульсары!». Такие принципы рассказывания получают в мировой литературе все боль-

¹ Создаваемая при этом манера рассказывания иногда явно ориентируется на использование тех или иных социальных *диалектов*, свойственных разным слоям общества, не овладевшим нормами литературной речи. Такая манера получила название «сказа». Так, Гоголь мастерски применяет приемы «сказа», ориентирующиеся на социальные диалекты крестьян («Вечера на хуторе близ Диканьки») или низового дворянства («Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем»); Лесков — на мещанские городские диалекты («Воительница», «Часы» и другие повести); Достоевский создает иногда более уточненные приемы «сказа», выражающие психологично консервативного обывателя, откликающегося на чрезвычайные происшествия романов («Бесы», «Братья Карамазовы»).

шее развитие. Поэтому и необходимо терминологически различать порядок событий, в каком они произошли в жизни персонажей, — *сюжет* произведения — и порядок рассказывания о них — *фабулу*¹ произведения.

Но фабулу произведений надо понимать широко. В ход рассказывания обычно включаются не только основные повествовательные эпизоды, раскрывающие конфликтные отношения персонажей, но и эпизоды, относящиеся к доконфликтному прошлому и к послеконфликтному будущему («предыстории» и «последующие истории» персонажей), описательные характеристики персонажей, а также места и времени их жизни, разного рода «вставные» эпизоды или целые рассказы (новеллы) и т. п. Все это включается в фабулу произведения и может занимать различное место в ходе рассказывания. Так, Пушкин начинает роман «Евгений Онегин» с «предыстории» героя, а Гоголь дает «предысторию» Чичикова в самом конце «Мертвых душ»; Л. Толстой же раскрывает прошлое Нехлюдова («Воскресение») в сценах заседания суда.

Третья сторона композиции рассказывания — это его «мотивировки». Рассказывание о событиях в жизни персонажей может быть подано писателем как «воспоминание» одного из них, или же как его «дневник», как его «письма», или как «переписка» двух и более персонажей, или как содержимое каких-то где-то кем-то «найденных» рукописей, архивов и т. п.

Но как бы разносторонне ни была развита композиция рассказывания в эпических произведениях, она всегда подчинена основному уровню их формы — их предметному «миру». Она всегда создается для акцентирования, усиления, обогащения различных сторон идейного содержания произведения, выраженных прежде всего их «предметным миром», и не может иметь самодовлеющего значения.

Та же закономерность существует и в художественной речи эпических произведений. Эпическая речь, как и композиция, может быть очень сложной и разносторонней, но она не может быть самодовлеющей: она должна подчиняться предметной изобразительности произведения. Основной уровень самой эпической речи — это *помигательная* изобразительность ее семантического строя, посредством которой воспроизводится предметный «мир» произведения во всей целостной системе своей детализации. В эпическом произведении может быть слабо развита лексико-морфологическая и индикаторная *выразительность* его семантического строя (последняя может даже почти отсутствовать), тогда «объектность» рассказывания, опирающаяся на *экспрессивность предметной* изобразительности, выступает во всей своей отчетливости и значительности.

Значит, из того основного свойства эпического творчества, что общественно-историческая характерность жизни воспроизводится

¹ Попытка русских литературоведов-формалистов придать этим терминам обратное соотношение: называть изображенные события «фабулой», а порядок рассказывания о них — «сюжетом» — отходит и от значения слов, и от национальной традиции.

в нем в аспекте ее *бытия*, вытекают все его внутренние закономерности. Эпос — это одна из форм развития словесного искусства или, иначе, одна из его «внутренних» форм, имеющая свои творческие «законы».

От лирики и драматургии эпос — по-разному — отличается многосторонностью, потенциальной широтой и богатством воспроизведения жизни. Его произведения могут заключать в себе большую глубину осмысления отношений общественного бытия и, в связи с ним, общественного сознания. Они могут воспроизводить эти отношения в их изменениях и развитии, в очень широких границах пространства и времени, могут обладать монументальностью объема своего содержания и своей формы.

По специфическим свойствам эпические произведения в гораздо большей мере, чем произведения других литературных родов, обнаруживают *расчлененность* как уровней своего идейного содержания — художественных тематике, проблематике и пафоса, — так и уровней своей формы — предметной изобразительности, композиции, художественной речи — во взаимоотношении тех и других. Поэтому в процессе изучения эпических произведений гораздо легче создается соответствующая *система* отчетливых теоретических *понятий* литературоведения, могущая способствовать изучению произведений лирики и драматургии.

3. Особенности лирики

В отличие от эпоса лирика воспроизводит характеристики жизни не в аспекте их общественно-исторического бытия, а в аспекте их общественно-исторического *сознания*. Поэтому лирика отличается от эпоса прежде всего по существующему в ней *соотношению* субъекта и объекта познания жизни.

Весь мир общественного бытия людей в его характерности, т. е. в активных индивидуальных проявлениях его существенных особенностей, писатель, как и все люди, может познавать в *непосредственном* восприятии. Но общественное сознание других людей, их внутренний мир, он непосредственно познавать не может. Он имеет возможность судить о внутреннем мире других людей, интуитивно постигать его характерные особенности только *опосредствованно* — через различные *внешние* проявления их мыслей, чувств, стремлений, в частности через их высказывания, а также по аналогиям с собственным внутренним миром. Но *свой* собственный внутренний мир, *свое* общественное сознание писатель, как и другие люди, может познавать непосредственно.

Значит, когда писатель выражает свои идейные интересы и эмоциональное отношение к жизни лирически, в аспекте общественного сознания, он может исходить при этом прежде всего из осмысления характерности своего собственного внутреннего мира, своих мыслей, чувств, стремлений. Так обычно и бывает — в подавляющем большинстве лирических произведений основным предметом позна-

ния является внутренний мир самого писателя (поэта), его общественное сознание.

Отсюда как будто следует, что по предмету познания лирика должна быть гораздо беднее эпоса. На самом деле это не так. Общественное сознание почти всегда бывает на что-то направлено: или *внутрь* и в глубь самого себя, на эмоционально-мыслительные состояния и стремления, переживаемые поэтом, или же на явления *внешнего* мира, на общественные и личные отношения бытия, на явления природы и быта. Значит, лирика, как и эпос, может по своему познавательному овладеть всей действительностью — всем тем в жизни, что способно вызывать у людей *идеологические* интересы.

Но лирика — это один из родов словесного искусства, точнее — искусства человеческой речи. Она может воспроизводить характерность общественного сознания, направленного в глубь себя или на воспринимаемую внешнюю жизнь, прежде всего в эмоциональных *раздумьях* поэта, выраженных в его речи. Речь, выражающая эмоциональные раздумья, — это медитативная (фр. *meditation* — размышление) речь. Лирика и представляет собой, прежде всего, *свободные медитации* поэта, выражающие его внутренний мир. Это — основная разновидность лирики, в которой она особенно ясно обнаруживает специфические особенности и закономерности.

Гегель верно указал на это. «Хотя лирическая поэзия, — писал он, — и переходит к определенным ситуациям, в пределах которых лирическому субъекту позволено вобрать в свои чувства и размышления огромное многообразие содержания, все же форма внутреннего мира всегда составляет основной тип этого рода поэзии, и уже потому она исключает широкую наглядную картину внешней реальности»¹.

В медитативной лирике с наибольшей полнотой раскрывается общественно-историческая характерность сознания поэта. Общественное сознание людей создается теми или иными отношениями и обстоятельствами национально-исторической жизни, охватывающими разными своими сторонами все слои общества. Поэтому оно всегда имеет некоторые *общие* особенности и закономерности, принадлежащие многим людям одной и той же социальной среды и эпохи. Но отдельные *индивидуальные* различия как всегда имеют вместе с тем и большие различия, так и в качестве и уровне их развития, определяемых теми неповторимыми условиями, в которых протекала их жизнь.

Поэтому во внутреннем мире отдельных людей *по-разному* проявляются общие черты духовной жизни их общественной среды и эпохи: у одних с очень малой, у других с несколько большей, а у некоторых с очень *высокой степенью* отчетливости и активности. Последние и оказываются *характерными* носителями общественно-го сознания своей среды, страны, эпохи.

¹ Гегель Г. В. Ф. Эстетика, т. 3, с. 460. (Разрядка наша. — Г. П.)

Но в общественном сознании людей всегда решающее значение имеют их *идеологические* взгляды — и не только их отвлеченные теоретические концепции, но и те их идейные запросы и стремления, которые пронизывают весь их внутренний душевный мир, все их умственные и эмоциональные переживания. Это то, что выше было названо *идеологическим мирозерцанием* людей.

В эпическом творчестве мирозерцание поэта может не получать своего заметного внешнего проявления. Писатель может изображать чужую социальную среду, выражая свое идейно-эмоциональное осмысление ее жизни в основном через предметную изобразительность произведения, при «объектном» принципе рассказывания. Образы произведения могут скрывать в себе тем самым свою идеологическую направленность.

В медитативной лирике все иначе. В ней поэт непосредственно выражает свой индивидуальный внутренний мир, который не может не проявлять в себе какие-то общественно-исторические особенности его идеологического мирозерцания. И очень важно не только чтобы мирозерцание поэта само по себе обладало значительностью и глубиной своего содержания, но и чтобы оно, своими общими особенностями, проявлялось в индивидуальных переживаниях поэта с высокой степенью ясности и силы — чтобы эти проявления отличались большой характерностью.

Но медитативная лирика как явление искусства никогда не является стихийным и бесконтрольным выражением внутреннего мира поэта, возникшим по какому-то случайному поводу. Как человек поэт сам испытывает свои переживания — мысли и чувства, направленные в глубь себя или на внешний мир, но как художник он *выбирает* для содержания своего произведения какую-то *сферу* своих переживаний, сосредоточивается на какой-то *стороне* ее и при этом так или иначе их идейно осмысливает и эмоционально оценивает. Поэт может, в частности, усилить героический или трагический пафос переживаний, если он свойствен им, может романтически возвышать свои переживания, если в них есть такие возможности, может выразить ироническое отношение к своим мыслям и чувствам, если они того достойны, и т. д.

Значит, в содержании произведений медитативной лирики можно различать те же стороны, что и в содержании произведений эпических. Они тоже — по-своему — воспроизводят общественно-историческую *характерность* жизни в ее идейном *осмыслении* и эмоциональной *оценке*.

Отсюда вытекает своеобразие творческой типизации жизни в произведениях медитативной лирики. Она не является простым выражением переживаний поэта, *эмпирически* протекающих в его сознании. Если бы это было так, медитативная лирика представляла бы собой психологическую фактографию, не имеющую обобщающего значения и не относящуюся тем самым к явлениям искусства. Тогда она имела бы только личное значение для поэта и его близких, как это и бывает в «стихотворениях на случай».

Усиливая характерность своего внутреннего мира, выражая его идейно-эмоциональное осмысление и оценку, поэт приходит к необходимости изменять *индивидуальные* свойства и черты своих переживаний: устранять одни из них, создавать другие посредством своего творческого воображения. Поэтому субъект лирической медитации никогда не бывает тождествен биографической личности поэта. И всякие прямые параллели между ними наивны и недопустимы. Субъект лирической медитации — это особого рода литературный *тип*, это всегда — в истинном искусстве — плод творческого воображения писателя, а не реальное лицо, непосредственно взятое из жизни.

Очень убедительно писал об этом Андрей Белый в предисловии к сборнику своих стихов «Пепел»: «...ноты безумия и анархизма правомерно отражены в этой «Драме» моего «Бродяги». И дальше: «Прошу читателей не смешивать с ним меня: лирическое «я» есть «мы» зарисовываемых сознаний, а вовсе не «я» Б. Н. Бугаева (Андрея Белого), в 1908 году не бегавшего по полям, а изучавшего проблемы логики и стиховедения»¹.

В этом отношении медитативная лирика — это форма *развития* лирического творчества или, иначе, его «внутренняя форма». И из нее вытекает соответствующая «внешняя форма» выражения содержания этого вида лирики. Воспроизводя характерность общественно-исторического сознания, лирическая медитация неизбежно изображает ее воплощение в *субъекте* сознания, лишенном какой-либо конкретности *бытия*, отвлеченном от нее. Поэтому лирический субъект переживаний и выражающих их высказываний в принципе не может быть назван каким-либо собственным именем, связанным с этой конкретностью, а обозначается обычно личным местоимением первого лица — «я», «мы». Это и придает лирическому субъекту специфическую *безымянность*, служит в лирике своеобразным *средством* творческой типизации общественного сознания.

Безымянность изображения лирического субъекта придает воплощенным в нем переживаниям высокую степень обобщенности, гораздо большую по сравнению с переживаниями эпических персонажей. Она открывает для читателей и слушателей более широкие возможности идейно-психологических сопоставлений и параллелей.

Все сказанное в наибольшей мере относится к лирическим медитациям, обращенным в глубь переживаний поэта, — медитациям *рефлексивным* (фр. la reflexion — отражение, размышление). Таково, например, стихотворение С. Есенина «Не жалею, не зову, не плачу...», в котором помимо горького осознания неизбежного оскудения старого уклада жизни русской деревни звучит сожаление об увядании собственной жизни. Его художественная тематика — в осознании уходящих сил («И страна березового ситца//Не заманит шляться босиком»), оскудевающих желаний («Дух бродяжий! ты все реже, реже//Распевеливаешь пламень уст.»); его проблематика — в осмыслении неизбежного конца молодости как приближаю-

¹ Белый Андрей. Пепел. М., 1929, с. 7.

щейся смерти («Жизнь моя? иль ты приснилась мне?»); «Все мы, все мы в этом мире тленны...»); его пафос — в грустном примирении с уходящей жизнью («Все пройдет, как с белых яблонь дым...»). Безымянность лирического субъекта, отсутствие конкретных черт его бытия позволяет читателю понимать содержание стихотворения в очень широком значении.

Но наряду с лирическими медитациями, обращенными к переживаниям поэта, бывают также медитации, обращенные к внешнему миру — к явлениям *бытия*. В них могут быть выражены очень широкие и глубокие эмоциональные обобщения жизни — и личной, и общественной, относящиеся к ее прошлому, настоящему, будущему. Тем не менее такие медитации могут всецело оставаться лирическими, не переходить не только в эпос, но даже и в лиро-эпику. Происходит это потому, что поэт, давая обобщенное воспроизведение явлений внешнего мира, не осуществляет их *типизации*, не раскрывает их существенных свойств в каких-то *индивидуальностях*, действующих в конкретности пространства и времени.

Так, в стихотворении «Русь моя, жизнь моя, вместе ль нам маяться?..» Блок размышляет о прошлом своей страны: «Чудь начудила, да Мера намерила//Гатей, дорог да столбов верстовых...» И дальше: «Лодки да грады по рекам рубила ты, //Но до Царьградских святынь не дошла...» Это — обобщающие внешний мир раздумья лирического поэта, выражающие в своей индивидуальности общие свойства его идеологического мирозерцания. Это — типизация общественного сознания поэта, не переходящая в типизацию внешнего мира.

Часто встречаются и такие лирические стихотворения, в которых сочетаются медитации о внешнем мире с медитациями рефлексивными. Таково, например, стихотворение Лермонтова «Как часто, пестрою толпою окружен...». В нем дано сначала размышление о частых встречах лирического субъекта с толпой «бездушных людей» на балах-маскарадах (причем никто из них не персонафицирован). Затем идут рефлексивные воспоминания лирического субъекта («памятью к недавней старине//Лечу я вольной, вольной птицей») о своей давней возвышенно-мечтательной жизни в усадьбе, среди природы; они усиливают его «горечь и злость» по отношению к светской «бездушной» «толпе».

Наряду с лирикой медитативной большое значение имеет и другая ее разновидность — лирика *изобразительная*. Прежде всего это лирика *описательная*, воспроизводящая индивидуальные явления внешнего мира в его «статике», в большинстве случаев — виды природы («пейзажи»), иногда и быта. Описательно-изобразительная лирика — прежде всего пейзажная — только тогда сохраняет свое *обобщающее*, художественное значение и не переходит в фактографию, когда ее образность заключает в себе *скрытую*, подсудную медитативность. Последняя может находить свое выражение в опутимой эмоциональной экспрессивности (как предметной изобразительности произведения, так и его художественной речи), а иногда может и непосредственно проявляться в кратких

обобщающих эмоциональных высказываниях («сентенциях») поэта. В этом проявляется общий «закон» медитативности лирики, на который указал Гегель. Описательно-изобразительные стихотворения, лишенные скрытой медитативности, только внешне, по своей образности, могут быть отнесены к явлениям искусства.

Сравним два стихотворения Бунина — «Русская весна» и «Апрель». Первое, в своих пяти четверостишиях, всецело складывается из перечислительных предложений, схватывающих отдельные черты весенней деревенской жизни («Скучно в лощинах березам, // Туманная муть на полях. // Конским размокшим навозом // В тумане чернеется плях...» и т. д.). Но в конце стихотворения поэт все же возвысился над этим самодовлеющим описанием и последнюю строфу закончил медитативным обобщением: «В поле тепло и дремотно, // А в сердце счастливая лень». Две строфы второго стихотворения всецело описательны («Туманный серп, неясный полумрак, // Свищово-тусклый блеск железной крыши...» и т. д.). Эмоционального обобщения в них нет, и они кажутся только началом какого-то незаконченного произведения.

Существует, однако, наряду с описательно-изобразительной лирикой и лирика описательно-повествовательная, воспроизводящая явления бытия в их изменчивости и противоречивости. Произведения такой разновидности лирики, естественно, изображают каких-то персонажей, действующих в определенных условиях пространства и времени, а значит, имеют и какой-то сюжет, иногда и развивающийся в нем конфликт. Все это, как было показано выше, — форма эпического познания жизни. Как она может выражать лирическое содержание?

Видимо, это бывает тогда, когда повествование оказывается очень коротким по объему текста и, при своей краткости, ощутимо экспрессивным, а через все это — скрыто, подсудно медитативным. Необходимо также, чтобы сюжет произведения имел не реальное, а символическое или фантастическое значение. При всех этих свойствах произведение может осуществлять не творческую типизацию социального бытия, но типизацию социального сознания поэта.

Таково, например, «Необычайное приключение, бывшее с Владимиром Маяковским летом на даче». Это — лирическая баллада с фантастическим сюжетом, имеющая, однако, ироническое, нарочито точное указание места действия. Сюжет ее обладает некоторой предметной детализацией: по приглашению лирического субъекта «шагает солнце в поле», «ввалилось» в комнату, «заговорило басом», по-дружески дает советы. Но вся эта фантастика, по существу, выражает смену настроений лирического субъекта, который от раздраженности, вызванной трудной творческой работой, приходит к сознанию ее необходимости («взялось идти, идешь — и светишь в оба!») и ее радости («Светить всегда, светить везде, до дней последних донца.»). Значит, возможна не только эпическая, но и лирическая сюжетность, но они различны по своей познавательной функции.

При всех своих содержательных различиях лирика обладает некоторыми общими особенностями своей *формы*. Имея в основе прямую или скрытую обобщающую эмоциональную медитативность, которая не дает возможности сколько-нибудь широкого и самостоятельного развития предметной изобразительности, лирические произведения не могут быть велики по объему своего текста. «Качество» лирического воспроизведения жизни требует — по диалектическому закону «меры» — соответствующего ему «количества». Если лирическое произведение с его медитативностью будет непомерно растянуто, оно может преждевременно исчерпать свое содержание, а это вызовет в нем ненужные повторения. В повествовательной лирике сколько-нибудь значительное развитие сюжета переводит произведение в сферу лиро-эпики.

Прямая или скрытая медитативность лирики требует для своего выражения осязаемой словесной экспрессии. Вследствие этого господствующее значение в форме лирических произведений получает художественная *речь*, подчиняющая себе и предметную изобразительность, и композицию. Одной из важнейших сторон высоко организованной экспрессивности художественной речи является ее *ритмичность*. Лирика всегда, так или иначе, тяготеет к стихотворной ритмичности своего речевого строя. Если эпос, также отчасти генетически связанный с песенными традициями устного народного творчества, лишь изредка обладает ритмичностью своей словесной формы, то лирика в веках и тысячелетиях свято хранит свою верность стихам и культивирует различные средства стихотворной выразительности. Медитативная и медитативно-изобразительная стихотворно-организованная речь в малом своем объеме — такова основная форма лирического творчества. Обычно ее называют «стихотворением».

4. Лиро-эпика

«Чистый» эпос и «чистая» лирика — это как бы два полюса в искусстве слова. А между ними располагаются промежуточные образования, некоторые из которых соединяют в себе эпическое и лирическое «начала» в том или ином их единстве и *равноправности*. Такие произведения обычно называют «лиро-эпическими». Они могут заключать в себе и «качественное» и «количественное» соединение эпического и лирического «начал».

Бывают произведения, которые во всем своем художественном единстве одновременно и эпичны и лиричны. Они эпичны в том отношении, что в них через краткую и неразвитую последовательность внешних и внутренних «поступков» персонажей, при неопределенности пространственно-временных условий их существования и при наличии прямого (не символического) значения их образов, познается и типизируется все же общественно-историческая характерность их *бытия*. Но эти произведения вместе с тем и лиричны,

так как в них, при краткости и неразвитости раскрытия «бытийной» характеристики персонажей, большое *уравновешивающее* значение получает раскрытие характерности общественного *сознания* самого поэта.

Такова, например, лиро-эпическая баллада М. Цветаевой «Стенька Разин». Она написана на сюжет народной песни о Степане Разине, но имеет свои особенности проблематики и пафоса. В песне персидская княжна — безличная жертва атамановой любви и удачи, о ее переживаниях ничего не говорится. В балладе она — жертва грубого насилия, тяжело страдающая женщина, думающая о своем женихе («А она — брови насупила... А она — очи потупила...//И из уст ее — Только вздох один: — Джаль-Эддин!»). И дальше: «А она — что смерть.//Рот закушен в кровь.» и т. п.). В песне Разин — веселый и хмельной атаман, утопивший княжну только в угоду своим сотоварищам. В балладе он — насильник, растоптавший молодость пленницы, готовый презирать ее вместе со своей ватагой. («Так и ходит атаманова крутая бровь.//— Не поладила ты с нашею постелью.//Так поладь, собака, с нашею купелью!»). В песне конфликт атамана и его ватаги быстро разрешается гибелью персиянки. В балладе развязка более сложная, психологическая. Потопив княжну, Разин — у Цветаевой — переживает глубокое нравственное потрясение («И стоит Степан — ровно грозный дуб.// Побелел Степан — аж до самых губ.//Закачался, запатался, — Ох, томно!»). А затем следует «Сон Разина». Ему снится «дно» — «и снится лицо одно —//Забывтое, чернобровое». Атаман мучается жалостью и раскаянием («Сдавило дыхание — аж//Стеклянный, в груди, осколок.//И ходит, как сонный страж,//Стеклянный — меж ними — полог»). И он слышит слова утопленницы: «Ты зачем меня оставил//Об одном башмачке?» «Я приду к тебе, дружок.//За другим башмачком!»

Таким образом, сюжетная «канва действия» намечена в балладе лишь самыми схематичными и легкими штрихами, в значительной мере — диалогическими. В ней нет ни предьистории персонажей, ни конкретных обстоятельств времени и места действия. А вместе с тем эмоциональная экспрессивность повествования очень велика, она отзывается интонациями «протяжной» народной песни. Например: «А над Волгой — ночь,//А над Волгой — сон.//Расстелили ковры узорные,//И возлег на них атаман с княжной//Персиянкою — брови черные»; или: «Закачался, запатался. — Ох, томно!// Поддержите, пехристи, — в очах темно!//Вот и вся тебе персияночка,//Положняночка.» Такова же и концовка: «И звенят-звенят, звенят-звенят запыстья://— Затонуло ты, Степаново счастье!».

Значит, содержание баллады включает в себе равноправное единство, с одной стороны, очень схематичного, «вершинного» *эпического* повествования, раскрывающего характерность внешних действий и связанных с ними переживаний персонажей, а с другой — ошутимой эмоциональной экспрессии, всего *лирического* «подтекста», выражающего характерность общественного сознания самого поэта. Такое равноправие обоих родовых начал в художественной целост-

ности содержания достигается, в значительной мере, их сконцентрированностью в малом объеме текста произведения. Баллада заключает в себе около 20 строф, написанных то дольниками, то акцентными стихами.

Таково «качественное» равноправное единство эпического и лирического «начал» в одном произведении. Но существует и другой, «количественный» принцип их сочетания. Он заключается в том, что какие-то одни части (эпизоды) произведения являются всецело эпическими, а другие — всецело лирическими. Но равноправие в содержательной значительности тех и других достигается только в том случае, когда в общем объеме текста лирические части (эпизоды) произведения намного превышают объем эпических его эпизодов, когда собственно лирики в нем вдвое или втрое больше, чем собственно эпоса. При обратном количественном соотношении лирические части воспринимались бы как «отступления» от эпоса.

Такова, например, лиро-эпическая поэма Некрасова «Размышления у парадного подъезда». Из 117 ее стихов 90 — собственно лирические. Это — и медитативно-образительное описание того, что обычно происходит «по торжественным дням» в «парадном подъезде» дома вельможи; и собственно медитативное ироническое изображение того, как «вечным праздником» протекает жизнь вельможи и какой «славной» смертью она может завершиться; и горькое раздумье поэта о неизбежном «стоне» народа по всей стране, завершающееся вопросом о его судьбе. Только 27 стихов поэмы, в которых изображается то, что *однажды* произошло у парадного подъезда, представляют собой собственно эпическую часть («Раз я видел, сюда мужики подошли...»). Она очень коротка и проста: в ответ на просьбы крестьян допустить их к вельможе швейцар отказывает им в этом («Кто-то крикнул швейцару: «Гони!»//Наш не любит оборванной черни!»//И захлопнулась дверь»). Крестьяне уходят с безнадежным сожалением («повторяя: суди его бог!»). Но этот краткий эпический эпизод — кульминация всей поэмы, мотивирующая все ее лирические медитации. Он уравнивает их в своей содержательной значимости.

Таковы основные разновидности лиро-эпических произведений.

5. Драматургия

Эпос и лирика — это основные роды словесного искусства, противоположные друг другу по некоторым свойствам своего содержания. В каком-то соотношении с ними находится и драматургия, издавна считающаяся третьим родом искусства слова. Гегель, стремившийся в литературных родах найти развитие по «триаде», пытался доказать, что драматургия есть «синтез» эпоса и лирики. Однако в пределах словесного искусства действительным синтезом этих двух основных его родов является лиро-эпика.

Гегель так писал о драматургии: «Третий способ изобретения соединяет, наконец, оба первых (эпос и лирику. — Г. П.) в новую

целостность, где нам предстают как объективное развертывание (действия. — Г. П.), так и его истоки в глубине души индивида, так что теперь все *объективное* представляется принадлежащим *субъекту* и, наоборот, все субъективное созерцается... в своем переходе к реальному выявлению... Здесь, как и в *эпосе*, перед нами широко развернуто действие с его борьбой и исходом, духовные силы выражают себя и оспаривают друг друга...»

«Однако действие это проходит перед нашим внутренним взором *не*... как нечто реально происходившее в прошлом и оживающее только в рассказе, но мы воочию видим перед собою, как оно совершается особой волей, притекая из нравственности или безнравственности индивидуальных характеров, которые благодаря этому становятся средоточием всего в *лирическом* смысле»¹.

В этих рассуждениях Гегель рассматривает одновременно два разных вопроса: во-первых, какими *средствами* воспроизводится жизнь в драматургических произведениях, во-вторых, какая из *двух сторон* человеческого существования — объективная или субъективная (по нашей, более точной терминологии — сторона общественно-го бытия или сознания) — является основой драматургического воспроизведения жизни.

Первый вопрос Гегель решает мимоходом — он для него не основной, но решает его правильно. Действительно, в драматургических произведениях, особенно если мы видим их на сцене, нам всегда что-то «предстоит», и мы не осознаем драматургическое действие «как нечто, реально происшедшее в прошлом и оживающее только в рассказе, но мы воочию видим перед собою, как оно совершается».

В этом-то и заключается основное различие драматургии и эпоса. В эпосе нам всегда о чем-то «рассказывают», в драматургии всегда что-то «представляют» посредством мимики, жестов и высказываний действующих лиц, персонажей произведения. Драматурги создают свои пьесы для их постановки на сцене, для соединения, «синтеза» искусства слова с искусством «пантомимы» (движений, жестов, мимики персонажей в определенности пространства и времени). Читая текст драматургических произведений, мы видим, в своем воображении, их как бы исполняемыми на сцене.

Решение второго вопроса — основного для Гегеля — неубедительно. Гегель прав, указывая, что в драматургии, «как и в эпосе, перед нами широко развернуто действие с его борьбой (конфликтом. — Г. П.) и исходом», что в ней «духовные силы (активно действующие и переживающие персонажи пьесы. — Г. П.) выражают себя и оспаривают друг друга». Гегель прав и в том, что в драматургии «все *объективное* представляется принадлежащим *субъекту* и, наоборот, все субъективное созерцается... в своем переходе к реальному выявлению».

Так действительно бывает в драматургии, но точно так бывает и в эпосе. И в эпических произведениях все «объективное», т. е. все

¹ Гегель Г. В. Ф. Эстетика, т. 3, с. 420–421. (Курсив автора. — Г. П.)

развитие действия в конкретности пространства и времени, «принадлежит субъекту», вернее, субъектам — персонажам произведения, так как действие, в его конфликтности, складывается из поступков персонажей, выражающих их мысли и чувства. В этом — «переход» «субъективного» «к реальному выявлению».

Но Гегель неправ, утверждая, что «характер» персонажей «благодаря этому становятся средоточием всего в *лирическом* смысле». В эпосе, воспроизводящем жизнь в аспекте ее общественного бытия, в ее пространственно-временной конкретности, *сознание* персонажей, выражаемое в их внешних и внутренних действиях, в их высказываниях по ходу событий, выявляется как момент их бытия. И самые сильные и глубокие переживания персонажей, выраженные в их речах и поступках, при этом не становятся лирикой, они остаются моментами эпоса.

Такое же соотношение бытия и сознания персонажей существует и в драматургических произведениях. Чтобы представить драматургию «синтетическим» родом литературы, Гегель предлагал *действия* персонажей принять за эпическое начало произведения, а их *переживания* по ходу действия — за его *лирическое* начало. При таком понимании и в эпосе легко увидеть «синтез» эпического и лирического начал.

Соотношение бытия и сознания персонажей в эпосе и драматургии одинаковое. Поэтому-то и возможна бывает перестройка эпических произведений в драматургические, в большинстве случаев, конечно, с большим или меньшим ущербом для тех и других. Такая перестройка всегда очень трудна, так как необходимо приспособить эпический текст произведения, с его авторскими повествованиями и описаниями, к требованиям сценической постановки, которая основана на диалогах и монологах персонажей. При этом описания могут превратиться в предварительные пояснения автора (кого, что, как надо представлять на сцене), а повествование может свестись к «ремаркам» автора по ходу действия. То и другое уже не войдет в собственно художественный текст произведения.

Гегель утверждал, что «чувственная наглядность игры жестов» в драматургии вытекает будто бы из «конкретной целостности» объективно-субъективного изображения жизни. Но это, конечно, не так. В эпосе тоже возможна «наглядность игры жестов» персонажей, но о ней там повествует автор. А сценическая «чувственная наглядность игры» — это явление пантомимы. Не пантомима выросла из внутренних запросов словесной драматургии, а наоборот — диалоги и монологи актеров возникли исторически на основе пантомимического искусства как результат усложнения и углубления их содержания. Словесная драматургия родилась в драматургии театральной, пантомимической и все свои особенности, отличающие ее от эпоса, получила от нее.

Все это произошло в древности, при переходе от «предыскусства» к искусству в собственном смысле. А совсем недавно, уже в XX в., тот же процесс снова повторился — при возникновении кинодраматургии. Киноискусство первоначально было пантомимиче-

ским. Его движущиеся картины нуждались в пояснительных надписях — «титрах», и его называли «великим немым». Затем изобрели технические средства для «озвучивания» кинофильмов. На новой, технической основе снова произошел синтез искусств пантомимы с искусством слова, и тогда родилась кинодраматургия.

Драматургия театральная и кинодраматургия — каждая из них — имеют свои, особые «законы», но есть у них и нечто общее. Это то, что можно назвать «спеничностью» пьес. Драмматургия, подобно лирике, обладает своей эстетической «мерой», которая также отличается от эпоса.

Словесное драмматургическое произведение создается, в принципе, для постановки на сцене, и сцena предъявляет свои требования к драмматургу, к сценаристу. В отличие от эстрады сцена существует для того, чтобы на ней разыгрывалось *действие*. Но оно может разыгрываться только тогда, когда обладает внутренней драмматичностью, когда в нем развивается *конфликт*. Исполнение конфликтного действия на сцене по своему художественному «качеству», а отсюда и по давней культурной традиции не может продолжаться долго. Оно может занимать не более трех-трех с половиной часов (считая антракты); более длительных спектаклей внимание зрителей не выдерживает. Кинодрамматургия это подтвердила: даже двухсерийные фильмы продолжаютеся не более трех часов. Значит, драмматургическое произведение может состоять только из такого количества отдельных «актов» и «сцен», при котором они, все вместе, в своем *сюжетном времени* уложились бы в такое же, относительно короткое *сценическое время* — время спектакля, сценического или экранного.

Отсюда новое требование к драмматургу (сценаристу). Он должен создавать сюжеты своих пьес и конфликтными и вместе с тем очень *компактными*. Ему необходимо *концентрировать* конфликтные сюжеты в пространстве и времени, раскрывать их по преимуществу в кульминационных моментах, освобождая их от связей с другими конфликтами, возможными в жизни персонажей, а также от всего переходного и побочного. Тогда сюжеты его пьес могут с особенной силой выявлять сущность своих конфликтов и их идейно-психологический *пафос*. В этом — специфика драмматургии. Видимо, поэтому драмматургические произведения и разделяются на жанры по особенностям своего пафоса — называясь «трагедиями», «комедиями», «драмами». В эпосе этого нет, хотя все эти виды пафоса находят в нем свое выражение.

Но активность компактного во времени исполнения драмматургических конфликтных сюжетов не обязательно должна быть *внешней*, не обязательно должна заключаться в столкновении таких интересов персонажей, которые выражались бы в основном в их пространственных движениях. В эпосе, как было показано, поступки персонажей могут быть и внешними, и внутренними. Возбужденные желания, возникшие намерения, принятые решения, воспоминания о действиях, совершенных в прошлом и т. п., — все это, *высказанное* для других или про себя, является уже «поступками» персонажей.

К драматургии это относится в еще большей мере. Здесь внешние действия персонажей могут быть только *симптомами* их внутренних поступков, намерений, душевных состояний, ожиданий, часто очень напряженных. И из них могут складываться те драматургические «подтексты», те «подводные течения» в жизни персонажей, которые обнаружил К. С. Станиславский в пьесах Чехова. В драматургии, в отличие ее от эпоса, о внутреннем мире персонажей некому рассказать — автора на сцене нет. Персонажи здесь сами должны все выразить — в словах, мимике, жестах, движениях.

Чем сложнее становится общественная жизнь людей, чем более в глубь этой жизни уходят ее противоречия, чем интеллектуальнее и интеллектуально-эмоциональнее становится внутренний мир личности, тем большие возможности — строить свои сюжеты в основном на внутренних конфликтных состояниях и отношениях — открываются перед драматургией, а отсюда — перед театром и кино.

По традиции, идущей от классической драматургии XVII—XIX вв., полагалось считать, что пьесы обязательно должны обладать «единством действия» — единством конфликта, возникающего в начале и разрешающегося в конце. Пьесы Чехова, в особенности «Дядя Ваня» и «Три сестры», показали, что драматургические произведения могут быть вполне сценичными и при отсутствии «единства действия». Так, все главные персонажи «Дяди Вани» живут повседневной будничной жизнью, наполненной для каждого из них тяжелыми, но неустраняемыми противоречиями. Безысходна любовь Сони к Астрову, Войницкого к Елене Андреевне, непрочно чувство супружеского долга у Елены Андреевны, безнадежна старость Серебрякова. Очевидна физическая и идейная деградация доктора Астрова в его беспросветной работе в деревне. Все они страдают и сознают, что ничего нельзя изменить. На протяжении четырех актов пьесы эти противоречия постепенно все отчетливее выявляются, но не получают разрешения. Персонажи остаются со своими страданиями, и роль развязки выполняет внешнее событие — Серебряковы и Астров уезжают из усадьбы. В пьесе нет никаких «аллюзий», но читатели и зрители смутно сознают, что не случайно все чеховские герои томятся в безысходности противоречий своей жизни, что все это — частное выражение, симптом каких-то более общих и глубоких коллизий во всей русской общественной жизни. Пьеса и выражает такое восприятие жизни.

Итак, словесная драматургия, в отличие от эпоса и лирики, не основной род художественной литературы, всецело вытекающий из ее собственных, внутренних возможностей; это — особый, побочный род, вытекающий из возможностей *синтеза* искусства слова с искусством пантомимы, а на этой основе и с другими искусствами (живописью, музыкой). Словесная драматургия по предмету познания и творческой типизации подобна эпосу, но отличия ее от эпоса создаются требованиями синтеза с пантомимой. Это — и диалого-монологическая композиция образов (при отсутствии пове-

ствования и описания), и соответствие сюжетного времени времени сценического исполнения, и вытекающая отсюда концентрация конфликтов (при необязательности их «единства»). Драматургия как синтез разных видов искусства генетически возникла из первобытного синкретического творчества.

6. Лиро-драматургия

Итак, различия между эпосом и драматургией — это не литературно-родовые различия. В собственно родовом отношении эпос и драматургия тождественны и в одинаковой мере противостоят лирике.

Но тогда возникает вопрос: если эпос может сближаться с лирикой, образуя такое переходное явление, как лиро-эпика, то не может ли быть подобного же сближения драматургии и лирики, не может ли быть лиро-драматургии? Лиро-эпические произведения включают в себе (в пределах характерно словесного искусства) краткую, неразвитую типизацию характеристик *бытия* людей при очень сильном и ярком выражении характеристикности *сознания* поэта. Не может ли быть подобного же соединения эпического и лирического начал также в пределах словесного искусства, предназначенного для его синтеза с пантомимой?

История мировой литературы показывает, что такие произведения вполне возможны и изредка создаются. Таковы, например, пьесы М. Метерлинка, бельгийского писателя, — «Слепые», «Смерть Тентанжиля» и некоторые другие; «Жизнь человека» Л. Андреева. Более совершенный образец лиро-драматургии в русской литературе — «Песня судьбы» Блока.

Герман — центральный персонаж пьесы. С одной стороны, он типизирует определенный социальный характер, действующий в пространстве и времени, а с другой, он — лирический субъект произведения, фокус идеологического самосознания самого поэта. И вторая функция образа Германа явно преобладает в большинстве «картин» пьесы.

Как персонаж и как лирический субъект Герман воплощает определенную сторону идеологического мирозерцания Блока. Это и отход его от своей социальной среды, ее интересов и образа жизни, и растущая враждебность его к русской собственно буржуазной культуре с ее безыдейностью и зачатками техницизма, и стихийное идейно-нравственное тяготение героя к крестьянскому бунтарству в его патриархальной традиционности, и стремление романтизировать последнюю. Из всего этого вытекает основной мотив самосознания Германа — смутная жажда свободы, растущая гражданская тревога, неясное предчувствие неизбежности какой-то общенациональной борьбы, столкновения с какими-то враждебными силами.

То, чему враждебен поэт, получает в пьесе вполне реальные очертания и конкретность бытия. Это — сатирически изображенный

зал промышленной выставки с толпой, жаждущей зрелищ, где выступает «каскадная певица» Фаина со своей «песней судьбы» (3-я картина); «уборная» Фаины, где ждут ее писатели и художники (4-я картина). Все, к чему стремится поэт, получает в пьесе отвлеченно-символическое воплощение. Это — «белый дом» Германа и его жены Елены, воплощение слабости индивидуалистической интеллигентской отрешенности от жизни; это — Фаина в облике крестьянской девушки, ведущая Германа за собой, а по существу — воплощение его романтической мечты о приобщении к стихийному народному (крестьянскому) бунтарству, с идеализацией его традиционной патриархальности (сарафан, ленты, тройка, песни, сказки). В этом Герман и автор пьесы идейно едины. Автор разделяет с Германом и Фаиной романтическую отвлеченность их гражданских исканий. Но во многом другом автор стоит выше Германа и судит его. Он сознает идейную и нравственную слабость Германа, неопределенность его стремлений, неспособность его порвать с Еленой и «белым домом» и выйти на какую-то реальную дорогу в жизни; и он показывает полную внутреннюю разобщенность Германа и Фаины.

Но идейное утверждение в пьесе романтических исканий Германа все же сильнее их отрицания. И некоторые «картины» пьесы (2, 5, 7-я) наполнены зрительной и слуховой романтической символикой. Так, в 5-й картине, моменте сближения Фаины и Германа, действие происходит «под аккомпанемент» широких авторских «ремарок» с лирическим изображением осеннего пейзажа, «необъятной дали» горизонтов, «тихого зарева очень далекого пожара» и «торжественной волны мирового оркестра». Сами речи главных персонажей, полные романтической выпренности, смятенности, предчувствий, недосказанности, как и связанные с ними действия персонажей, лишь в слабой степени, намеками раскрывают какую-то определенную характерность социального бытия, гораздо ошутимее выражая романтическую характерность общественного сознания самого драматурга.

7. Лиризм в эпосе и драматургии

От лиро-эпички и лиро-драматургии необходимо отличать *лиризм* собственно эпических и драматургических произведений. Лиризм — это *свойство*, относящееся не к «родовому» аспекту содержания литературных произведений, а к той его стороне, которую можно назвать *пафосом* произведений. Пафос — это выраженная в произведении активная идейно-эмоциональная оценка писателем воспроизводимых им социальных характеров, порождаемая их объективными свойствами. В эпических и драматургических произведениях пафос может получить ошутимое для читателей и зрителей выражение через *экспрессивность* повествовательно-описательной речи автора (рассказчика) и диалого-монологической речи персонажей.

Но не все разновидности пафоса могут создавать в своем ощутимом речевом выражении лиризм эпических и драматургических произведений. По меткому выражению английского критика Рескина, приведенному Плехановым, «девушка может петь о потерянной любви, но скряга не может петь о потерянных деньгах»¹. Действительно, в жалобах девушки есть нечто возвышенное, в жалобах скряги — нечто низменное. Только пафос идейного *возвышения* жизни может создавать в своем словесном выражении такую экспрессивность текста произведения, которую можно назвать «лиризмом». Пафос сатирического и юмористического разоблачения жизни, его сарказм и ирония заключают в себе нечто противоположное.

Однако и возвышающий пафос не всегда создает лиризм в тексте произведения. Например, героический пафос, в котором все личное всецело растворено в общем, в национально-историческом, не приводит к лиризму в своем словесном выражении. *Сентиментальность* и *романтика*, возникающие на почве личных переживаний, находящие свое выражение в рефлексии личного самосознания и могущие углубляться до *трагичности* и *драматизма*, — это, наоборот, такие виды пафоса, которые могут создать при своем словесном выражении ощутимый лиризм эпических и драматургических произведений.

Лиризмом пронизаны многие прозаические произведения русской литературы XIX в.: «Герой нашего времени» Лермонтова, которые романы и повести Тургенева, многие повести Чехова зрелого периода творчества, в советской литературе — «Конармия» И. Бабеля, произведения К. Паустовского и других писателей.

Таковы и многие очерки Короленко, например «Художник Алымов». В очерке с особой силой отразился идейный кризис русской просветительски мыслящей демократической интеллигенции, происходивший в 1880-х годах, в условиях буржуазного расслоения старого русского общества. Алымов жалуется рассказчику, что в его творчестве, во всем его мировоззрении не стало «устойчивой светотени». И рассказчик, встретившийся с художником ночью, на волжском пароходе, соглашается с этим. Автор очерка пронизывает все повествование об их встрече грустным сожалением об уходящем в прошлое гражданско-романтическом мироощущении, уже невозможном в эпоху, когда на Волге началась конкуренция пароходных компаний. В повествовании Короленко, которое остается всецело эпическим, часто возникает романтический лиризм. Например: «Едва ли когда-нибудь песня бывает непосредственнее и искреннее, чем в такие минуты, когда она просится из души, в темноте и одиночестве... Очевидно, это была одна из таких минут для господина Алымова.

Я стоял у окна точно очарованный... И слова, и мелодия, и голос певца, которому он не давал воли, звучавший как будто где-то

¹ Плеханов Г. В. Искусство и общественная жизнь. — Соч. в 24-х т., т. 14, с. 138. (Разрядка наша. — Г. П.)

далеко, — все сливалось в удивительно цельную гармонию с этой темной и загадочной волжской почью, с туманными призраками гор, с таинственным эхом ущелий, с мерным колыбанием валов и даже, казалось мне, с недавней ужасною песнью синюхинских прасолов».

Но лиризм может возникать и в тексте драматургических произведений.

Так, в драме Чехова «Чайка» один из ее героев, Треплев, пытается поставить на открытой сцене в усадебном саду свою «декадентскую» пьесу, которая представляет собой, по-видимому, собственно *лирическое* произведение, выражающее в монологах, в диалогической форме отвлеченное символично-фангастическое содержание и лишённое развернутого сюжета. Но эта постановка — только эпизод в очень развернутом сюжете «Чайки», который сам строится, однако, не на едином, «сквозном» конфликте, а на ряде неразрешенных любовных конфликтов: на несчастной любви Треплева к Нине Заречной, Нины к Тригорину, Мани к Треплеву, Медведенко к Маше. Все эти герои жалуется на неудачи своей личной жизни, тоскуют и мечтают о чем-то недоступном для них. Только Аркадина, Шамраев, Дорн довольны собой или стараются убедить себя в этом. Мечтательные и тоскливые жалобы большинства героев, перебивая друг друга, создают в пьесе ее общую лирическую настроенность. Такая настроенность не лишает характеры героев «Чайки» и их отношения социально-бытовой конкретности; в ней — драматический пафос пьесы.

VI. ИСКУССТВО СЛОВА И ДРУГИЕ ВИДЫ ИСКУССТВА

Богатство родов художественной литературы в их переходах и сочетаниях создается содержательной универсальностью формы литературы — художественной *речи*, которая, в своей временной динамике, может быть и описательной, и повествовательной, и медитативно-монологической, и диалогической. Благодаря всему этому она способна воспроизводить общественно-историческую жизнь людей и связанную с ней жизнь природы во всех основных ее аспектах.

Но основные принципы различения литературных родов могут оказаться очень полезными и для понимания специфики других разновидностей искусства во всем их разнообразии. Конечно, эти вопросы могут быть специально разрешены только в работах, создаваемых теоретиками других видов искусства. Однако опыт теоретиков литературы, несомненно, может иметь для них определенное значение.

Мы называли эпос *изобразительным* искусством слова, а лирику *экспрессивным* словесным искусством. И все другие виды искусства можно, в основном, разделить на подобные две группы — искусства изобразительные и экспрессивные. В этих группах вполне можно видеть роды художественного творчества вообще. К первой отно-

ся скульптура, живопись, пантомима; ко второй — музыка, танец, архитектура. Все это, как и литература, простые, *односоставные* виды искусства. От них отличаются искусства *синтетические*. Это — различные виды сценического искусства: тео- и кинодраматургия — синтез искусства слова, пантомимы, живописи; опера — синтез тех же искусств и музыки; балет — синтез танца, музыки и (обычно) живописи; это песни и романсы — синтез поэзии и музыки; это хореография — синтез танца и музыки; это архитектура, включающая в себя скульптуру и настенную живопись.

По другому признаку односоставные искусства можно подразделить на пространственные, временные и пространственно-временные. Первые — это живопись, скульптура и архитектура; вторые — литература и музыка; третьи — пантомима и танец.

Существенные различия изобразительных пространственных искусств — живописи и скульптуры, с одной стороны, и изобразительного временного искусства — эпической литературы — с другой, теоретически были намечены немецким просветителем Г. Лессингом в трактате «Лаокоон, или о границах живописи и поэзии» (1766)¹.

Указывая на то, что «изображения наглядных действий» существуют и в живописи, и в поэзии, Лессинг находит их различие в том, что поэтическая «картина дает видимое постепенное действие, различные моменты которого последовательно раскрываются один за другим во времени», а в живописной картине «мы имеем тоже видимое, но остановившееся действие, различные моменты (в смысле — стороны, детали. — Г. П.) которого раскрываются одновременно, один подле другого в пространстве»².

Исходя из положения, что «средства выражения должны находиться в тесной связи с выражаемым», Лессинг указывает на то, что «временная последовательность — область поэта, пространство — область живописца». Полагая, что «предметы, которые... следуют одни за другими, называются действиями», он приходит к выводу, что «действия составляют предмет поэзии», и видит «настоящее дело» поэзии в том, «чтобы заставить своих героев действовать и этими действиями характеризовать их».

Отсюда и вытекают «границы живописи и поэзии», которые каждое из этих искусств не должно нарушать. «Изображать на одной картине два отстоящих друг от друга во времени момента... — пишет Лессинг, — означает для живописца вторжение в чуждую для него область поэзии». «Перечислять читателю одну за другой различные детали или вещи, которые в действительности необходимо увидеть разом... — означает для поэта вторжение в область живописца»³.

¹ Лессинг имеет в виду главным образом «Илиаду» Гомера и поэтому все эпическое творчество называет поэзией.

² Лессинг Г. Э. Лаокоон, или о границах живописи и поэзии. М., 1957, с. 159, 186, 187, 210.

³ Лессинг Г. Э. Собр. соч. Спб. — М., т. 7—8, с. 101, 103, 104, 118, 119. (Разрядка наша. — Г. П.)

Лессинг верно указал на то, что границы предмета каждого вида искусства определяются принадлежащими ему средствами выражения и что оно может переходить за эти границы только в ущерб себе. Но, увлекшись своей главной мыслью, что словесное искусство может изображать все богатство человеческой деятельности в ее временном развитии, тогда как для живописи это недоступно, он недооценил возможности художественно-словесного описания жизни. Лессинг имел в виду в основном только эпос, да к тому же, как и Гегель, эпос античный, оставив в стороне лирику и лиро-эпiku. А к его времени эти разновидности поэзии, особенно в Англии, уже дали высокохудожественные образцы пейзажной словесной «живописи».

Однако общий, исходный принцип Лессинга необходимо применять ко всем видам искусства. Рассмотрим сначала коротко *пространственно-временные* искусства — пантомиму и художественный танец. Они считаются обычно особыми видами искусства, а по существу представляют собой два рода одного искусства, которое в целом можно назвать искусством телодвижения. Пантомима — *изобразительный* род искусства телодвижения, подобный эпосу в литературе. Так же, как и эпос, пантомима воспроизводит человеческую жизнь в аспекте ее бытия — в определенных индивидуальностях, персонажах произведения, взаимодействующих в каких-то условиях пространства и времени, проявляющих в действии свои общественно-исторические характеры и раскрывающих — опосредствованно — свой внутренний мир. Подобно эпосу пантомима выражает через детали действий, жестов, мимики, наружности персонажей, обстановки их действий идейно-эмоциональное осмысление их характеров художником. Поэтому-то пантомимическое искусство так естественно и легко синтезируется с искусством речи, образуя в этом синтезе тео- и кинодраматургию.

Художественный танец — это также искусство телодвижения, но в *экспрессивном* его роде. Подобно лирике танец воспроизводит характерность человеческой жизни в аспекте ее сознания. Через ритмически организованные движения и жесты танцующих выражаются душевные переживания людей в их идейно-эмоциональном осмыслении художником. И если физиологическая стихийность танца нарушает характерность его содержания, задуманную художником, танец выходит за пределы искусства. В своей ритмичности танец тяготеет к синтезу с музыкой, естественно и легко его обретает, порождая искусство хореографии.

Пантомима и художественный танец, легко синтезирующиеся с разными временными искусствами — словесным и музыкальным, имеют вследствие этого различную собственно «техническую» специфику, каждая из которых требует своих творческих усилий и специализации. Поэтому они и выглядят разными «односоставными» искусствами, являясь, по сути дела, родами одного искусства.

Родственность художественного танца и пантомимы проявляется и в том, что между ними может возникать «качественное» соеди-

нение. Это — *изобразительная хореография*, подобная лиро-эпике в литературе. Таков, например, известный сольный *пантомимический танец* «Лебедь», исполняемый многими выдающимися балеринами под одноименную музыку К. Сен-Санса из сюиты «Карнавал животных».

Искусство слова и искусство телодвижения потому относятся и к изобразительному, и к экспрессивному родам искусства вообще, что они обладают — в той или иной мере — *универсальностью* своих выразительных средств. Конечно, в словесном искусстве эта универсальность гораздо более значительна. Если персонажи собственно пантомимических театральных представлений и «немого» кино могут раскрывать свой внутренний мир только опосредствованно — через движения, жесты, мимику, — то эпические персонажи могут выражать свои мысли, чувства, стремления и непосредственно — с помощью речи. Выражение переживаний в художественном танце также опосредствованно, но тем не менее может быть очень значительно в своем эмоциональном содержании.

Каковы в этом отношении другие «односоставные» виды искусства? Существуют ли в них *родовые* различия, подобные тем, какие есть в искусствах слова и телодвижения? Или хотя бы нечто подобное тому, что мы называем «лиро-эпикой» и «лиро-драматургией» или «изобразительной хореографией» и «пантомимическим танцем»? Ответ на этот вопрос здесь можно дать только предположительный.

Нет сомнения, что «чистая», инструментальная музыка исторически выросла из песен, древнейшую разновидность которых представляет собой хоровая обрядовая песня. Несомненно также, что музыкальной стороной песни являлась голосовая мелодия в ее ритмической упорядоченности, первоначально — плясовой. В этом — основная, *экспрессивная* стихия музыки, могущая выражать переживания и настроения людей в их национальной и общественно-исторической характерности и создающая для этого различные мелодико-гармонические и ритмические средства выразительности. Инструментальная музыка, даже очень изощренная в своих формах, часто не идет дальше этой основной своей эмоциональной экспрессивности, которая может, конечно, возбуждать различные нравственные и философские ассоциации, не заключающие в себе ничего изобразительного.

Однако, овладев инструментальностью, музыка в дальнейшем активно развивала ее и через это значительно обогащала свои познавательные возможности. И в фортепьянной, и в особенности в симфонической музыке, постепенно овладевшей многосложной динамикой полифонического, оркестрового звучания, возникли различные средства и приемы звуковой *изобразительности*, вытекающие обычно из «программных» замыслов композиторов.

Можно ли, однако, видеть в программно-изобразительных симфониях и симфонических «поэмах», а также в подобных фортепьянных произведениях (сонатах, концертах) особый, изобразительный род музыки, по-своему воспроизводящий человеческую

жизнь и жизнь природы в их бытии и отличный этим от ее основного, экспрессивного рода? Против этого можно выдвинуть то выражение, что по самой своей природе собственно звуковой «язык» музыки — это прежде всего эмоционально-экспрессивный язык, что моменты изобразительности могут возникать в музыке только на основе и в пределах ее специфической мелодико-ритмической экспрессивности, в единстве с нею, и что музыкальная изобразительность может возникать в этих пределах только на основе ассоциаций, возбуждаемых в личном сознании слушателей в силу определенного уровня и своеобразия их художественно-культурного развития. Поэтому такие ассоциации всегда очень субъективны и изменчивы. Они сильно отличаются от тех устойчивых и обязательных ассоциаций, которые крепко связывают в художественной речи отдельные слова с теми или иными представлениями в силу определенности значения этих слов в общей системе национального языка. Вследствие всего этого программно-изобразительная музыка представляет собой, видимо, не особый, самостоятельный род музыкального искусства, а некоторое «переходное» его образование, слегка подобное лиро-эпике в словесном искусстве.

Еще более сложен вопрос о родовых различиях в пределах изобразительных пространственных искусств — живописи и скульптуры. Живопись — в широком значении слова, т. е. включающая в себя и графику, — в основном *изобразительное* искусство, подобное в этом отношении литературному эпосу и пантомиме. При всех различиях своей тематики — национально-исторической, «жанровой», портретной, пейзажной, «натюрмортной» — она воспроизводит жизнь в пространственных отношениях ее бытия. В первых трех из этих тематических разновидностей она изображает отдельные человеческие личности — персонажи произведения — в какое-то мгновение их жизни и деятельности, в избранной художником позе, обстановке, ракурсе восприятия и освещения. Посредством определенного подбора предметно-изобразительных деталей и деталей живописной фактуры художник выражает свое идейно-эмоциональное осмысление общественно-исторических характеров персонажей. Поэтому образы произведений живописного искусства, как и образы литературного эпоса, часто основаны в своей композиции на приемах гиперболизации и всегда экспрессивны. Их экспрессивность может всецело подчиняться предметной изобразительности картины, но может иметь для зрителя и большую осязаемость. При своей *возвышающей* направленности такая осязаемая эмоциональная экспрессивность живописного изображения может создавать в нем нечто подобное тому, что в литературном эпосе мы называли *лиризмом*.

Гораздо больше таких возможностей открывает перед живописью тематика пейзажа и натюрморта. В пейзажах — сельских и городских — национально-историческая характерность изображенной жизни может соединяться с содержательной значительностью и силой экспрессии самого изображения — живописной фактурой образов, выражающей обобщенное эмоциональное отношение ху-

дожника к изображаемому. Тогда и в живописи может возникать нечто подобное тому, что мы называем *лиро-эпикой* в искусстве слова. Пейзажи французских импрессионистов могут быть тому хорошим примером.

Может ли живопись идти в том же направлении еще дальше? Может ли в ее произведениях совсем исчезнуть предметная изобразительность, предоставив полное господство живописной фактуре образов в их экспрессивности? На такой вопрос, исходя из общего принципа, намеченного Лессингом, надо, видимо, дать отрицательный ответ. Выражение характерности внутреннего мира, всегда обладающего внутренней динамикой, само требует *динамичности* художественных средств. Лишенная предметной изобразительности, самодовлеющая экспрессия очертаний и красок на ограниченной плоскости «станковой» картины или фрески не может заключать в себе достаточной динамичности и неизбежно будет статичной. Или же она должна будет разорвать границы «станка» или стены и превратиться в орнамент. В обоих случаях живопись перестает быть искусством в собственном смысле слова, приобретая *декоративное* значение. Современная беспредметная, «абстрактная» живопись — если иметь в виду серьезные творческие искания, а не потуги на мнимое новаторство, — по-видимому, изживает себя в этих противоречиях.

Все то же можно сказать и о скульптуре, если включить в нее не только статуи, но и разные виды «рельефа». Попытки создать беспредметный, «лирический» рельеф неизбежно переводят его в сферу декоративности. А всякого рода беспредметные «статуи», при всей своей модности, являются собой лишь суррогат искусства.

Архитектура, если разуметь под этим словом такие здания, которые обладают не только гармонией частей и изяществом облицовки (это — просто красивые здания), но и *идейно-эмоциональной* выразительностью всего их законченного единства, представляет собой вид экспрессивного искусства и по самой своей природе не может заключать в себе ничего изобразительного. Попытки придать зданиям форму шара, звезды, креста и т. п. делают их дешевыми внешними аллегориями, и это противоречит их основному, практическому назначению.

Так категории, полученные при сравнительном рассмотрении родов словесного искусства, могут помочь классификации и выяснению художественных возможностей других его видов. Проверка и дальнейшее развитие всего изложенного по этому вопросу принадлежат, конечно, теоретикам других видов искусства.

ЗАКОНОМЕРНОСТИ РАЗВИТИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

VII. СТАДИИ РАЗВИТИЯ ЕВРОПЕЙСКИХ ЛИТЕРАТУР

1. Стадиальная общность национальных литератур

Общие специфические особенности содержания и формы художественной литературы, как и общие особенности всех ее родов, остаются в основном неизменными на протяжении тысячелетий ее исторического развития. А вместе с тем литература непрерывно исторически изменяется и на каждой *стадии* развития обнаруживает существенные *конкретные* различия своего содержания и формы. Не менее существенны и *национальные* особенности литератур различных народов мира. Сопоставление истории многих национальных литератур показывает, что все они — каждая по-своему — проходят в своем развитии *аналогичные* стадии. Отсюда неизбежно вытекает предположение, что национальные литературы заключают в своем развитии некоторые *закономерности*.

Приходя к такому предположению, наука о литературе не может не считать своей основной задачей установление и обоснование закономерностей исторического развития своего предмета. Устанавливая их, наука о литературе может лучше и глубже понять специфику своего предмета. Опираясь на них, она может наметить дальнейшие перспективы литературно-художественного развития человечества. Но для этого необходимы, конечно, многочисленные исследования истории различных национальных литератур разных стадий их развития. Такие исследования только тогда могут быть научно плодотворными, когда они не сводятся к установлению отдельных литературных явлений в их внешнем, хронологическом соотношении, но когда в работе их авторов есть определенный «прицел», когда принято ими какое-то предположение (гипотеза) о том, в чем и как вообще следует искать закономерности развития национальных литератур. Тогда могут они проверять и обосновывать свое предположение через сопоставление отдельных явлений и через последовательные, все более широкие обобщения.

То несомненное обстоятельство, что национальные литературы проходят в своем развитии аналогичные стадии, заставляет полагать, что закономерности их развития надо искать не в личностях отдельных писателей, создателей литературных произведений, не в индивидуальном складе их художественного мышления, не в врожденных свойствах их творческих талантов. Таланты необходимы в каждой сфере человеческой деятельности. Но не они — сами по себе — создают те задачи, которые возникают в каждой из этих сфер в ту или иную историческую эпоху. Талантливость отдельных личностей может проявляться только в осознании и совершенстве осуществления этих эпохальных задач. Так и в литературе. Лопе де Вега и В. Шекспир обладали разным индивидуальным творческим складом, но оба писали гуманистические «комедии». Малерб и Ломоносов были людьми совершенно разных личных способностей, но оба создавали классицистические оды, каждый в свое время и в меру национальных возможностей. То же самое можно сказать о Байроне и Пушкине как создателях романтических поэм и т. д.

Столь же трудно предположить, что развитие национальных литератур по аналогичным его стадиям возникает имманентно — на основе каких-то сил, свойственных самой художественной литературе, как полагали литературоведы позитивистского склада мышления. Одни из них считали основой имманентного развития литератур какое-то *сходство* вновь возникающих произведений с ранее созданными. Так, Я. Гримм и его последователи объясняли это сходство традициями, идущими от древней национальной мифологии, а Т. Бенфей и его сторонники — заимствованием «мотивов», возникающим в процессе культурного общения народов (см. с. 29). Но ни один писатель, обладающий самостоятельностью творческого мышления, никогда не заимствует что-либо из чужих произведений механически, в готовом виде. Он всегда перестраивает и претворяет заимствование в соответствии со своими собственными замыслами.

Ал-р Н. Веселовский (1838—1906) видел «задачу исторической поэтики» в том, чтобы «определить роль и границы предания (традиции. — Г. П.) в процессе личного творчества»¹. Но традиция, особенно в личном творчестве, не может существовать без *новаторства*. Если писатель творит только исходя из традиций, он может создать лишь эпигонские произведения, никак не развивающие литературу и даже ведущие ее к застою. А в единстве традиции и новаторства, каким всегда является настоящее творчество, определяющей стороной и ведущей силой всегда оказывается новаторство. Только в осуществлении какого-то новаторства и может проявляться соответствующая ему традиция.

Так развивается каждая национальная литература в своих собственных пределах. Так, «Канцоньере» Петрарки осуществляет *новаторскую преемственность* с «Новой жизнью» Данте. В такой же

¹ Веселовский А. Н. Историческая поэтика, с. 493.

связи находятся трагедии Шекспира с трагедиями К. Марло, оды Державина с одами Ломоносова, басни Крылова с баснями Хемницера, лирика и поэмы Лермонтова с произведениями Пушкина тех же жанров, «босаяцкие» рассказы А. М. Горького с сибирскими очерками В. Короленко и т. д.

Но в преемственном новаторстве писателей часто бывает и какая-то доля *антитезы*. Русские формалисты были отчасти правы в том, что каждая новая художественная система возникает по какому-то контрасту, по какой-то антитезе с предшествующей системой. Но они абсолютизировали эти антитезные отношения и к тому же свели их только к антитезам формы произведений. Это лишило их возможности даже поставить вопрос о закономерностях творческих антитез в их соотношении с преемственностями в развитии национальных литератур. Между тем литературы часто развиваются по антитезам, но никогда *не в силу* антитез, так же как и не в силу преемственности самой по себе. Антитезы только усиливают творческое новаторство произведений, но никогда не создают его. Закономерности преемственности, новаторства, его антитезности надо искать в более глубоких сферах творчества — в национально-исторических особенностях его идейного содержания.

Еще в меньшей мере имманентные творческие связи могут что-либо прояснить в сходстве различных национальных литератур на аналогичных стадиях их развития. Это сходство часто возникает как бы внезапно и нередко через большие промежутки времени. Так, в лирике 60—80-х годов XVI в. крупнейшего представителя французской гуманистической поэзии П. Ронсара («Любовь к Марии», «Сонеты к Елене») проявляется большое сходство с гуманистической поэзией Ф. Петрарки, его сонетами к Лауре («Канцоньере»), написанными в середине XIV в. Лирики и драматурги русского классицизма, М. Ломоносов и А. Сумароков, писавшие в середине XVIII в., обнаруживали в своих торжественных одах и исторических трагедиях много общего с произведениями тех же жанров, созданными французскими классицистами П. Малербом, Ж. Расином и другими в XVII в. Но Ронсар знал лирику Петрарки, как и Сумароков — трагедии Расина; они находились под некоторым «влиянием» своих отдаленных предшественников и отчасти даже подражали им. А русские пролетарские поэты периода революции 1905 г. проявляли в своем творчестве значительное сходство с поэтами Парижской коммуны 1871 г., хотя и не знали их произведений.

«Влияния» одних национальных литератур на другие, вдруг возникающие через многие десятилетия или даже целые столетия, не могут быть имманентными. Они появляются, несомненно, на основе глубокого внутреннего сходства *самостоятельных* творческих запросов и вытекающих из них художественных концепций писателей разных национальных литератур. Происходит это тогда, когда эти литературы вступают в стадию развития, аналогичную стадиям других литератур. Новые идейные запросы приводят писателей к творческому новаторству, которое и определяет как преемственность, так и контрастность их произведений по отношению к пред-

шествующим периодам развития их национальной литературы и других литератур.

И конечно, совсем невозможно представлять дело так, чтобы целая национальная литература переходила на новую стадию своего развития через много времени после другой национальной литературы в силу каких-то имманентных связей с нею. Каждая национальная литература развивается в силу своих собственных закономерностей, по-своему проходя определенные общие стадии развития. Так, английские драматурги эпохи феодальной реставрации (1660—80-е годы) переводили пьесы своих современников, французских классицистов Корнеля и Расина, и подражали им, а пьесы своего великого драматурга Шекспира при их постановке переделывали и искажали. Они поступали так не потому, что французские классицисты были хронологически ближе им, чем Шекспир, а потому, что в английской литературе того времени начали было возникать собственные тенденции классицизма, прерванные затем уничтожением английского абсолютизма.

Стадии развития каждой национальной литературы возникают не из-за воздействия других национальных литератур и не сами по себе. Они соответствуют стадиям исторического развития всей *общественной жизни* того или другого народа. Особенности идеологического миросозерцания писателей, являющиеся источником содержания их творчества, создаются, конечно, объективными обстоятельствами национальной жизни их времени, внутренней противоречивостью этих обстоятельств.

Но различие в истории разных национальных литератур их общей стадильности не может быть механическим. Приведенные примеры показывают, что национальные литературы проходят аналогичные стадии своего развития в разные *хронологические* периоды, в большие или меньшие сроки и проявляют характерные черты этих стадий с разной степенью активности. Так, расцвет гуманизма в итальянской литературе происходит в XV в., в английской литературе — во второй половине XVI в., в русской литературе подобные же тенденции проявляются только во второй половине XVII в., и притом в очень слабой степени. Классицизм во французской литературе развивается очень активно в середине XVII в., в русской литературе — менее активно во второй половине XVIII в., в немецкой литературе — еще слабее в первой половине XVIII в. Все это зависело от различий в обстоятельствах исторической жизни каждого народа.

Значит, необходимо различать хронологические *периоды* жизни национальных литератур и *стадии* их развития. Периодизация — это внешнее и условное разделение времени на определенные его «отрезки» — на годы, десятилетия, столетия, тысячелетия; стадии — это закономерные ступени самого становления национально-литературного творчества, каждая из которых обладает своими существенными особенностями, обусловленными особенностями национальной жизни. Общность стадий развития национальных литератур часто не совпадает с их общей хронологической периодизацией.

2. Ранние стадии развития национальных литератур

Устанавливая общность стадий развития национальных литератур, наука должна проявлять при этом определенную последовательность в принципах различения этих стадий, а отсюда и в их обозначениях. Принятые многими литературоведами принципы такого различения не всегда обнаруживают последовательность.

Часто пишут о литературах античности, средних веков, Возрождения, классицизма, Просвещения, романтизма, критического реализма... Но античность (древность) и средние века — это собственно хронологические обозначения, общие для всех народов и для всех сторон их общественной жизни. Никакого своеобразия национальной идеологической, в частности литературной, жизни эти названия не выявляют. Термин «Возрождение» (фр. Renaissance) означает уже другое — определенное общекультурное движение, выражавшееся прежде всего в быстро возникшем активном интересе передовой общественности европейских стран к римской и древнегреческой литературе, к своеобразию ее содержания, жанров, форм выражения. Но Возрождение нельзя отделять от средних веков, потому что оно происходило в средние века, только в их *поздний* период — в XIV—XVI вв. Позднему средневековью предшествовал гораздо более длительный период *раннего* средневековья — V—XIII вв. На протяжении всех средних веков в европейских национальных обществах господствовали в основном феодальные отношения. Только в середине XVII в. английская буржуазная революция нанесла этим отношениям сокрушительный удар, и к концу этого столетия в Англии — впервые в истории — установился буржуазно-дворянский государственный правопорядок. Это и было началом *нового* времени.

Термин «Возрождение» недостаточен вместе с тем по своему содержанию. Глубокий интерес к античности и ее литературе, охвативший общественность многих стран и знаменовавший переход к позднему средневековью, не мог возникнуть сам по себе. Он был возбужден новыми особенностями мировоззрения передовых кругов общества, раньше других — итальянского. Этот новый мировоззренческий склад получил название *гуманизма*.

Гуманизм возник потому, что старые, феодальные, церковно-государственные, авторитарные нормы жизни стали терять в сознании передовых буржуазных и буржуазно-демократических кругов общества свое былое, в какой-то мере *национально-прогрессивное*, гражданско-правственное значение. Отсюда и возникал в этих слоях протест против подчинения ума и воли человека этим авторитарным нормам, стремление к нравственному раскрепощению личности, утверждению ее права на инициативность действий, на всестороннее развитие ее способностей, на удовлетворение ее естественных склонностей и жизненных влечений. Это была сильная сторона гуманистических мировоззрений позднего средневековья.

Но гуманизм этой эпохи имел и свои слабые стороны. Одна из них заключалась в том, что это был гуманизм *индивидуалистиче-*

ского склада. Он представлял собой воззрения сравнительно узких кругов буржуазной и дворянской интеллигенции, не имевших глубоких связей с жизнью и запросами народных масс. Проявляя иногда стихийные демократические настроения и интерес к народному творчеству, он не заключал в себе сознательного и последовательного демократизма. Вместе с тем гуманизм той эпохи был лишен историзма мышления — осознания своеобразия различных эпох в развитии национального общества и всего человечества, а отсюда и перспективности в критике существующих социальных отношений. Поэтому гуманистическая художественная литература выражала свое идейное отрицание характерности жизни господствующих слоев не столько объективно — раскрытием их реальной деградации, сколько субъективно — большой активностью *пафоса* этого отрицания, приводящего к развитию предметного гиперболизма, переходящего в фантастику.

Гуманизм был идейной почвой для «возрождения» интересов к языческой античной культуре, для увлечения ею, для ее высокого признания. Гуманистические умонастроения господствовали в национальных и самобытных художественных литературах западно-европейских народов в позднем средневековье, создавая особую стадию их развития. В одних странах это господство было более длительным, в других — более коротким.

Но гуманизм в литературе этой стадии ее развития представлял собой антитезу авторитарности мышления, господствующей в общественном сознании, а отсюда и в литературе в эпоху раннего средневековья. Поэтому и предыдущую стадию литературного развития следует обозначать не по ее хронологии, а по господствующему в ней складу общественного, а отсюда и художественного мышления. В веках, относящихся к раннему средневековью (в основном IX—XIII вв.¹), литературы западноевропейских народов проходят стадию господства *авторитарного* склада мышления.

В социальном отношении это была стадия формирования феодализма и борьбы небольших феодальных государств как за свою внутреннюю сословную, иерархическую консолидацию, так и за свою внешнюю национальную независимость. И в том и в другом отношении феодальные государства опирались на идеологическую помощь христианских церковно-религиозных организаций, также основанных на принципе иерархии. Все это имело на той стадии общественного развития национально-прогрессивное значение и определяло господствующий склад общественного сознания. Его основой было безусловное признание авторитета государственной и церковной власти, стихийное подчинение каждого члена общества их узаконениям, осознание себя частью сословно-иерархического целого и вытекающие отсюда чувства подчиненности и долга перед вышестоящими. Антидемократическая, угнетательная сущность феодального строя ослабляла его авторитарность в сознании масс,

¹ V—VIII вв. — эпоха «великого переселения народов» — были непродуктивны в литературном отношении.

а его общенациональная прогрессивность в гораздо большей степени укрепляла ее. Государственная авторитарность мышления получала свое художественное выражение по преимуществу в мирском устном и литературном героическом эпосе, религиозная — в церковной «житийной» литературе.

Если гуманистическая литература позднего средневековья складывалась в процессе преодоления авторитарности мышления раннего средневековья и по антитезе с литературой, ее выражающей, то авторитарная спиритуалистически-религиозная литература IX—XIII вв. возникала по антитезе с языческой литературой античности. По господствующему складу мышления древнегреческая и римская литературы представляли собой очень сложное явление. В основном это были *мифологически-авторитарные* литературы. Таковыми были и гомеровские поэмы, и хоровая лирика греков, и аттические трагедии, и официальная литература эпохи Августа во главе с «Энеидой» Вергилия. Но в античной поэзии проявлялись иногда и *стихийно-гуманистические* мотивы. Такова была греческая «меллическая» лирика (Алкей, Сапфо, Анакреонт и другие), позднее — «идиллическая» поэзия Феокрита, а также римская «буколическая» и любовная лирика (Вергилий, Тибулл, Овидий).

Таким образом, ранние стадии исторического развития европейских национальных литератур отличались между собой тем, что на каждой из них в словесно-художественном творчестве *господствующее* значение получал особенный склад идеологического мышления. Мифологически-авторитарную литературу античности сменила государственно- и церковно-авторитарная литература раннего средневековья, а затем стала развиваться гуманистическая литература позднего средневековья.

Но переходы от одних стадий литературного развития к другим не были полными и абсолютными. Бывало так, что в эпоху господства в той или иной национальной литературе определенного склада идеологического мышления в ней возникала вместе с тем и литература того склада мышления, который станет господствующим в последующую эпоху. Так, в древнегреческой литературе, в ее эллинистический период, возникли «ареталогические» рассказы, в которых изображались чудотворные деяния какого-либо языческого бога или его приверженцев и которые предвосхитили церковно-христианскую житийную литературу раннего средневековья. В XII—XIII вв. в Провансе и во Франции создавались произведения «куртуазной» лирики и «куртуазно-рыцарские» романы, являющиеся по своему идейному складу предвосхищением гуманистической литературы позднего средневековья.

В то же время литература определенного идеологического склада, господствующая на одной стадии национального развития, хотя и теряла на последующей стадии господствующее значение, но все же продолжала существовать. Так, церковные жития не перевелись с возникновением гуманистической литературы, а литература гуманистического склада продолжала развиваться и на следующей стадии развития, которую обычно называют стадией классицизма.

3. Литературные течения и направления

Называя «классицизмом» ту стадию развития искусства слова, которая следовала за стадией гуманизма («Ренессанса»), литературоведы слова как будто изменяют принцип классификации. Гуманизм — это склад идеологического мышления, классицизм — это литературное *направление*, впервые возникшее во Франции в XVII в.

Рассматривая все предыдущие стадии развития искусства слова, литературоведы ничего не говорят о существовавших в них направлениях, очевидно, потому, что ни в одной из национальных литератур — от эпохи Эсхила до эпохи Шекспира — еще не было отчетливо сформировавшихся направлений. Пиндар и Софокл, Боккаччо и Рабле, Сервантес и Шекспир творили без направлений. Малерб, Корнель, Мольер, Расин, Буало образовали направление. Видимо, во французской литературе XVII в. возникло какое-то новое, ранее не существовавшее свойство. Произведения художественной литературы всегда имеют какую-то идейную «направленность». Но литературное «направление» — это нечто совсем другое.

Новое, ранее не существовавшее свойство творчества целой группы французских писателей XVII в. заключалось в том, что эти писатели, в силу особенностей своего мировоззрения, достигли высокого уровня *творческой сознательности*. Они не только творили, но и думали о том, как вообще надо творить, и пришли к тому, что осознали и сформулировали некоторые *общие принципы* своего литературного творчества. Иначе говоря, группа французских писателей XVII в. впервые наметила определенную творческую *программу* и ориентировалась на ее положения в создании своих произведений.

Одно из положений их программы заключалось в том, что для создания высокохудожественных произведений писателям необходимо опираться на величайшие достижения античной литературы, брать ее *классические* произведения за образцы, подражать им в своем творчестве. За это сознательное, программное стремление подражать классическим образцам первое литературное направление и получило название «классицизм». Впервые обогатив свое творчество его программностью, французские классицисты подали этим пример писателям других стран и эпох. С тех пор литература передовых европейских стран в значительной мере развивается в форме направлений.

Литературное направление возникает тогда, когда группа писателей той или иной страны и эпохи объединяется на основе какой-то определенной творческой программы и создает свои произведения, ориентируясь на ее положения. Это способствует большей творческой организованности и законченности их произведений. Но не программные принципы, которые провозглашает какая-то группа писателей, определяют особенности их творчества, а, наоборот, — *идейно-художественная общность* творчества объединяет писателей и вдохновляет их на осознание и провозглашение соответствующих программных принципов.

Один из русских историков западноевропейских литератур А. А. Шахов очень убедительно разъяснил такое соотношение творческой теории и практики. «Новое литературное направление, — писал он, — которое мы заметили в произведениях Шатобриана и которое явилось продуктом нового общественного склада и настроения, порождает в двадцатых годах свое эстетическое учение, своеобразную литературную теорию. Подобному процессу обязан своим происхождением всякий литературный кодекс: сначала в обществе показываются новые идеи и понятия, которые вытесняют старые воззрения, а затем эти общие понятия, это новое мирозерцание становится содержанием поэзии; наконец — на основании поэтических продуктов построается теория литературных приемов и художественной техники, которой писатели и следуют до появления других форм общественного склада»¹.

Закономерности творчества Шахов в основном наметил правильно. Точнее их можно было бы определить так: обстоятельства общественной жизни создают какие-то особенности идеологического мирозерцания, которые могут быть общими у ряда писателей. Эти особенности мирозерцания становятся источником особенностей содержания художественных произведений этих писателей. Проявляя большую творческую сознательность, писатели создают соответствующую теоретическую программу, организующую их творчество, выступают как писатели определенного направления.

Но развитие национальных литератур — явление более сложное, чем это казалось Шахову. Так, он был неправ, полагая, что творческие программы литературных направлений заключают в себе лишь теорию «литературных приемов и художественной техники». Наоборот, на первый план в них обычно выдвигаются такие положения, которые относятся к *содержанию* творчества. Так, французские классицисты, стремясь подражать образцовым произведениям античных литератур, искали в них образцы различных жанров, а в жанрах они видели прежде всего содержательное явление, а потом уже явление формы. Сами названия литературных направлений, сменявших друг друга после классицизма, это показывают. В программах направлений «сентиментализма» и «романтизма», очевидно, на первый план выдвигались свойства *нафоса* произведений, в программах «натурализма» и «реализма» — свойства художественного *отражения* жизни.

Неправ был Шахов и в том, что определенной творческой теории «писатели следуют до появления других форм общественного склада». Это можно понимать так, что в национальной литературе в определенную эпоху может проявляться «мирозерцание» лишь одного «общественного склада», а в последующую эпоху — другого склада. Между тем обычно бывает так, что новое направление, приходя на смену старому, не устраняет его сразу, а какое-то время

¹ Шахов А. А. Очерки литературного движения в первую половину XIX века. Спб., 1913, с. 123—124. (Разрядка наша. — Г. П.)

сосуществует с ним — между ними происходит творческая и теоретическая полемика.

Кроме того, если с середины XVII в. в национальных литературах стали возникать и развиваться различные направления, то это не значит, что все писатели обязательно принадлежали к тому или другому из них. Были и такие писатели, которые не возвышались до программирования своего творчества, не создавали литературных теорий, и их творчеству, значит, нельзя присваивать обозначений, вытекающих из каких-либо программных положений. Так, во Франции, в эпоху возникновения и развития классицизма, были писатели, создававшие авантюрно-плутовские романы — Ш. Сорель, П. Скаррон, А. Лесаж. Они творили в эпоху господства классицизма, но сами не были классицистами, и их творчество нельзя обозначить каким-либо подобным названием.

Это были писатели, не принадлежавшие ни к какому направлению. У них тоже была, конечно, некоторая общность идеологического мирозерцания, создаваемая определенными обстоятельствами общественной жизни их страны и эпохи, которая обуславливала соответствующую *общность* идейного содержания их произведений, а отсюда и формы его выражения. Значит, творчество этих писателей тоже обладало какой-то общественно-исторической закономерностью. Подобная же группа писателей была и в русской литературе — в эпоху господства в ней классицистического направления. Ее образовали М. Чулков, М. Комаров, И. Новиков, А. Попов, А. Аблесимов, А. Измайлов и другие. Таким группам писателей, творчество которых связано только *идейно-художественной*, но не программной общностью, наука о литературе не дает каких-то «собственных имен» вроде «классицизма», «сентиментализма» и т. п. Но в познавательных интересах ей необходимо было бы дать этим группам какое-то общее имя, создать для этого особый термин.

Литературоведы часто употребляют, иногда как синонимы, термины «направление» и «течение». Целесообразно было бы, видимо, сохранить термин «литературное направление» только для обозначения творчества тех групп писателей той или иной страны и эпохи, каждая из которых объединена *признанием единой литературной программы*, а творчество тех групп писателей, которые обладают только *идейно-художественной общностью*, называть *литературным течением*.

Значит ли это, что различие между литературными направлениями и течениями состоит только в том, что представители первых, обладая *идейно-художественной общностью творчества*, создавали творческую программу, а представители вторых не могли ее создать? Нет, литературный процесс — явление более сложное. Очень часто бывает так, что творчество группы писателей определенной страны и эпохи, создавшей и провозгласившей единую творческую программу, обладает, однако, лишь *относительной и односторонней творческой общностью*, что писатели эти, по существу, принадлежат не к одному, а к двум (иногда и более) литературным тече-

ниям. Поэтому, признавая одну творческую программу, они по-разному понимают ее положения и по-разному применяют их в своих произведениях. Бывают, иначе говоря, литературные направления, объединяющие в себе творчество писателей *разных* течений. Иногда писатели разных, но чем-то идейно близких друг другу течений программу объединяются в процессе своей общей идейно-художественной полемики с писателями других течений, идейно резко враждебных им.

Рассмотрим во всех этих отношениях направление французского *классицизма*. Особенности идеологического мирозерцания, которые объединили *большинство* писателей, принадлежавших к этому направлению, были созданы всем соотношением социальных сил, возникшим во Франции к XVII в., после окончания религиозных войн. Оно заключалось в близости социально-политических интересов широких слоев помещико-служилого дворянства, на которые опиралась в основном абсолютистская королевская власть, и торгово-промышленной (мануфактурной) буржуазии, развитию которой эта власть сильно способствовала. Это позволяло дворянскому абсолютизму проводить очень активную, на той стадии общенационально-прогрессивную, внутреннюю и внешнюю политику — в частности в области культуры и искусства — вопреки фрондерству старой аристократии и недовольству народных масс. По инициативе кардинала Ришелье интересы абсолютизма отождествлялись тогда с «общественным благом». Гражданские, общенациональные идеалы такой политики вдохновляли широкие круги по преимуществу служило-дворянской интеллигенции, и она искренне готова была им служить. На этой почве сложилось целое мировоззрение, исходившее из идеалов национальной прогрессивности дворянского абсолютизма и получившее выражение еще в начале XVII в., в творчестве Ф. Малерба.

Малербу в его торжественных одах было легко прямо обращаться к своей современности — славословить королей (Генриха IV и Людовика XIII) за их политику, дающую стране, как казалось поэту, внутренний мир, правосудие, процветание; видеть в такой политике нравственно-гражданский долг королей (нарушив который, они станут «тиранами»), а также всех людей, стоящих у власти; призывать граждан поддерживать эту просвещенную власть; восхвалять «разум» (*la raison*) как основную силу такого гражданского единства нации и создавать такую форму своих лирических медитаций, которая основывалась на началах разумности.

Идея гражданского «разума» возникла у Малерба и его единомышленников не потому, что на них влияла рационалистическая философия Декарта, — для того были более глубокие основания. Утверждать общенациональную прогрессивность просвещенного абсолютизма, который на деле был политическим выражением интересов господствующих слоев, угнетающих демократические слои общества, можно было только в абстракции, только на почве расщепленности. Мировоззрение Малерба и его продолжателей было авторитарно-рационалистическим.

Но рассудочно-гражданское мышление, а отсюда и литературное творчество, его выражавшее, тяготело к поучительности, к дидактичности и проявляло склонность к публичной демонстрации. Все это наилучшим образом выражалось в лирических декламациях и в драматургии, создаваемой для постановки на сцене. Малерб и был рассудочным одописцем, позднее Н. Буало — таким же стихотворным сатириком, их единомышленники — П. Корнель и Ж. Расин — авторами дидактических и «нормативных» трагедий. Все они, связанные идейно-художественной общностью, и представляли собой господствующее течение во французской литературе XVII в.

Но для Корнеля и Расина драматургически изображать современных им представителей высшей власти было, конечно, совершенно невозможным — недопустимым. И для своих трагедий они искали сюжеты в историческом прошлом других народов — преимущественно в Риме и Древней Греции. В таких сюжетах они свободно могли выводить на сцену, для воплощения своих гражданско-нравственных идеалов, разумных и доблестных правителей («Цинна» и «Никомед» Корнеля, «Береника» Расина) и их антиподов — злодеев и честолюбцев на троне («Британик», «Баязет», «Гофолия» Расина) или могли изображать борьбу гражданского долга и личного чувства в сознании царей и знати («Сид», «Гораций», «Родогунда» Корнеля, «Андромаха» Расина).

Увлеченные развитием и разрешением этих абстрактных гражданско-нравственных коллизий, они отвлекались от исторической и национальной конкретности обстоятельств действия и психологии персонажей, делали их высказывания резонерскими и дидактическими. Классицисты мыслили еще менее исторично, нежели гуманисты предшествующей стадии развития. Поэтому они легко укладывали весь ход событий трагедии или комедии в очень узкие границы изображаемого пространства и времени.

В силу рационалистического склада своего мышления писатели именно этого течения стремились — с большей или меньшей активностью — найти для своего творчества определенные правила и постепенно шли к созданию ясно сформулированной программы. Они и стали создателями первого литературного направления. Основные положения их программы намечались уже в высказываниях Малерба, затем в защите Ж. Шапленом «трех единств» в драматургии, в утверждении П. Домье «необходимости соблюдать правила» (*les règles*). Их программа была завершена в стихотворном трактате Н. Буало «Поэтическое искусство» (*L'Art poétique*), появившемся в 1674 г.

Основное положение программы классицизма — господство разума в поэзии («Любите разум вы; пусть он в стихах живет, // Один и цену им и красоту дает»). Это не хитрый и лукавый ум, но именно разум, просвещенный и добродетельный («Пусть добродетель чтит в своей душе певец»), направленный на служение обществу («Отдавшись творчеству, не будьте лишь поэтом, // Быть надю подданным и жить в ладу со светом»). Признание законодательной власти разу-

ма приводит Буало к четкой классификации жанров литературного творчества — идиллии, элегии и оды, трагедии, комедии и эпоса, — к стремлению установить особенности содержания каждого из них, а отсюда и его формы, к требованию не смешивать жанры, соблюдая «чистоту» содержания каждого из них.

Все это для Буало — не внешне принятые правила: они вытекают из внутреннего должностования творчества (из его «долга»). Пример тому, по его мнению, впервые дал французским поэтам Малерб («Он силу правильно стоящих слов открыл//И Музу правилам и долгу подчинил»). Соответствующие образцы произведений каждого жанра поэтам следует искать у классиков античной литературы. В идиллиях надо подражать Вергилию и Феокриту, в элегиях — Тибуллу и Овидию, в сатирах — Горацию и Луцилию и т. д. При этом поэзия всегда должна быть высокой и благородной («Чуждайтесь низкого, оно всегда — уродство; // В простейшем стиле все ж должно быть благородство»).

Но, выражая господствующие художественные мнения эпохи, программа классицизма, складывающаяся в течение десятилетий, воздействовала и на творческую мысль писателей, которые не принадлежали к литературному течению, представленному Малербом, Расином, Буало. В особенности это относится к Ж. Мольеру.

По своему идеологическому миросозерцанию Мольер был человеком демократически-гуманистических убеждений, видевшим идеал в свободе простых и естественных переживаний личности. Он начал свое творчество с создания фарсов, выразивших протонародное, комическое отношение к жизни и явную непочтительность к высшим слоям общества. Позднее в своих комедиях он часто выступал непримиримым врагом аристократии и церковников. Тем не менее король Людовик XIV покровительствовал ему. И сам Мольер искал поддержки королевской власти, стихийно выражая этим признание ее национального значения, что было характерно для широких слоев третьего сословия той эпохи. Отсюда и вытекало противоречие между фарсовыми истоками творчества Мольера и его стремлением создавать комедии «характеров» с большой долей рационализма, но без сильного тяготения к сюжетным «единствам». В своих лучших произведениях — в «Смешных жеманницах», «Дон-Жуане», «Мизантропе» с их антиаристократической тенденцией, в антицерковном «Тартюфе», в антимещанских «Скупом» и «Мещанине во дворянстве» — Мольер выступал драматургом, *примкнувшим* к направлению классицизма и творчески разделявшим, в какой-то мере, его программу. Французский классицизм был направлением, программно объединившим писателей разных течений.

Во французской литературе классицизм господствовал до середины XVIII в., и это была целая стадия ее исторического развития. Закономерность возникновения такой стадии проявляется тем обстоятельством, что и в национальных литературах других европейских стран также возникало направление классицизма. Это было возможно тогда и постольку, когда и поскольку в общественной

жизни той или иной страны складывалось такое соотношение социальных сил, которое позволяло государству дворянского абсолютизма проводить общенациональную культурную политику.

Такая ситуация очень отчетливо проявилась в России, хотя и не привела к таким значительным результатам в литературном творчестве, как это было во Франции. Русский абсолютизм сложился в начале XVIII в., и уже в 1820-х годах в творчестве А. Кантемира, а затем В. Тредиаковского, М. Ломоносова, А. Сумарокова нашло свое выражение мировоззрение, вдохновленное абстрактными идеалами прогрессивной дворянской государственности. В конце 1740-х годов А. Сумароков, исходя из этих идеалов и опираясь на пример Буало, создал рационалистическую программу русского классицизма — в «Эпистолах» о русском языке и о стихотворстве (1748). На нее ориентировалась затем в своем творчестве, вплоть до 1790-х годов, целая группа писателей — М. Херасков, Д. Фонвизин, Я. Княжнин, Г. Державин и другие.

В Германии, раздробленной на небольшие феодальные государства, для указанной ситуации не было простора. И попытка И. Годшета создать в «Опыте критического искусства поэзии для немцев» (1730) программу немецкого классицизма не имела глубоких идейных и творческих оснований. В Англии, перенесшей бурный период буржуазной революции и феодальной реставрации, а в конце XVII в. покончившей с абсолютизмом, соответствующая ситуация уже не могла существовать. Поэтому попытка А. Попа создать в «Опыте о критике» (1711) нечто вроде программы английского классицизма исходила, видимо, из совсем иных мировоззренческих тенденций, которые еще нуждаются в исследовании.

4. Литературные течения ранних стадий литературного развития

Расчленив на примере классицизма понятия литературного направления и литературного течения, следует обратиться к вытекающему отсюда вопросу о существовании различных течений в национальных литературах на предшествующих стадиях их исторического развития. Художественная литература как собственно искусство впервые возникла в Древней Греции, в обществе, основанном на социальных антагонизмах. С тех пор и на всех последующих стадиях развития источником ее содержания всегда является идеологическое миросозерцание писателей, представляющих своим творчеством различные общественные силы и отсюда часто создающих свои произведения по принципу антитезы. Поэтому если в национальных литературах до классицизма не было отчетливо оформленных направлений, то различные течения в них всегда были.

Так, они существовали в древнегреческой литературе классической эпохи ее развития. Аттическая демократия создала в V в. до н. э. блестящую драматургию, антиаристократическую по идейной направленности, авторитарно-мифологическую по идеалам (см.

с. 72—74). Это было одно из основных течений античной литературы той эпохи. Но еще ранее, с VI в., в тех древнегреческих «полисах», где господствовала рабовладельческая аристократия, активно развивалась лирика — и гражданская по своему содержанию (лирическая сатира Феогнида из Мегер, одическая хоровая лирика Тиртея и Алкмана в Спарте, Пиндара в Фивах), и личная, в частности любовная (Алкей и Сапфо на Lesbos, Анакреонт). Это было другое основное течение или даже течения в античной литературе той эпохи. Обращение писателей воинствующей аттической демократии к драматургии, а аристократических поэтов других «полисов» к лирике вытекало из особенностей содержания творчества тех и других.

Римской классической литературе, созданной в совсем иных условиях общественной жизни — в ранний период существования императорской власти, в «век Августа», — была свойственна некоторая двойственность ее тенденций. Поэты этого времени откликались на идейно-политические запросы новой власти и создавали литературу в какой-то мере официозную, обращаясь к жанру гражданской или философской поэмы («Энеида» Вергилия, «Метаморфозы» Овидия). В них всецело господствовали мифологически-авторитарные умонастроения. Но наряду с этим те же поэты, а также и другие тяготели в своем миросозерцании к идейному «уходу» от суеты и превратностей жизни императорского Рима. Тяжелой атмосфере столицы они противопоставляли воображаемые радости пастушеской жизни («Буколики» Вергилия), простоту деревенского труда (то же «Георгики»), уединенные наслаждения благами бытия («Сатиры» Горация), тревожнения любовных переживаний («Любовные стихи» Овидия) или они идеализировали старые, добрые нравы («Оды» Горация, «Элегии» Тибулла). Здесь и проявлялись, при всей мифологической авторитарности миросозерцания, стихийные гуманистические стремления этих поэтов.

В церковно- и гражданско-авторитарной литературе раннего средневековья различие течений проявлялось с большей отчетливостью. Церковно-христианское мировоззрение имело тогда большое значение в сознании общества. Но выражающие его словесные произведения, относящиеся к «священному писанию» и ко всякого рода богослужениям, обрядам, проповедничеству, при всей своей экспрессивной образности представляли собой, по существу, не собственно искусство, а *сикретическое* творчество. К тому же в канонической своей части эти произведения создавались на том или ином иностранном языке (латинском, древнеболгарском), поэтому они также не могут быть отнесены к национальным художественным литературам. От них надо отличать неканонические произведения, выражающие религиозное миросозерцание, — агиографические и легендарные повести, «хождения» и т. п., представляющие собой авторитарно-художественную литературу и образовавшие в ней особое течение.

Ему противостояло течение «мирской» литературы. Она имела в основном национально-историческое (героическое) содержание,

создавалась дружинными или народно-профессиональными сказителями — жонглерами, шпильманами, скоморохами — или писателями и часто опиралась на традиции устного народного творчества с характерной для него творческой безымянностью. Во Франции таковой была «Песнь о Роланде» и ей подобные произведения, в Испании — «Песнь о мосм Сиде», в Киевской Руси — «Слово о полку Игореве». Все эти произведения выражали авторитарно-гражданские идеалы национального единства, возглавляемого высшей феодальной властью.

Когда в некоторых национальных литературах XII—XIII вв. возникало стихийное «предгуманистическое» содержание, оно также было совершенно различным в разных течениях. С одной стороны, это были куртуазно-рыцарская любовная лирика и авантюрно-рыцарские романы Франции и Прованса, с другой — французские «фавлю» и немецкие «шванки», являющиеся, по существу, новеллами комически-поучительной направленности, осуждающими жизнь господствующих сословий и выявляющими в характерах людей из демократических низов их инициативность, умственную сметку, нравственное достоинство.

На той стадии развития европейских литератур, когда в них господствующее значение получили мирозерцания сознательно гуманистического склада, их течения отличались еще большим национальным разнообразием. Такова прежде всего итальянская литература. Хотя Данте в общей концепции «Божественной комедии», вытекавшей из его религиозного мировоззрения, представляет еще церковно-авторитарную литературу, его любовная лирика — «Новая жизнь» (сонеты к Беатриче) — с мотивами утверждения самодовлеющего внутреннего мира личности и со своим «сладостным новым стилем» — стоит в преддверии гуманистической литературы. Вместе с продолжающей ее любовной лирикой Петрарки — «Канцоньере» (сонеты к Лауре) — она образует особое течение итальянского литературного гуманизма.

Резко противостоят этому течению в своем художественном мышлении итальянские прозаики-новеллисты XIV—XV вв. — Д. Боккаччо, Ф. Саккетти и другие, полные интереса к реальным жизненным стремлениям и личной судьбе людей из различных слоев современного им общества. Основная идейная направленность «Декамерона» Боккаччо — утверждение в людях разных сословий, от знатных сеньоров до простых слуг, свободы и полноты их переживаний, стойкости и оптимизма в тяжелых испытаниях, в борьбе за право на счастье, душевной щедрости к нуждающимся или просто находчивости, жизнеутверждающего веселья, стремления к приключениям. Не падает автор только монахов с их самодовольством, лицемерием и склонностью к любовным проделкам.

Особое литературное течение создали в Италии XV — начала XVI в. авторы пародийно-рыцарских поэм. Такова поэма Л. Пульчи «Морганте», пародирующая «Песнь о Роланде», изображающая рядом с Роландом преданного ему великана-обжору Морганте, побивающего врагов огромным языком от церковного колокола, и хи-

трого, остроумного плута Маргутте, издевающегося над церковными верованиями. Более умеренна в подобной тенденции поэма М. Боярдо «Влюбленный Роланд», с веселой иронией изображающая куртуазные приключения этого рыцаря, влюбленного в ветреную красавицу Анджелику и совершающего для нее невероятные подвиги. Поэму Боярдо продолжил Л. Ариосто в «Неистовом Роланде», избрав рыцаря сопедниим с ума от любви, а его ум — самостоятельным существом, поспасающим ад и рай, причем эти сцены в сюжете поэмы явно пародируют «Божественную комедию» Данте. Все эти поэмы явились гуманистической антитезой авторитарно-гражданским поэмам раннего средневековья, воспевавшим подвиги рыцарей.

Французская гуманистическая литература стала развиваться гораздо позднее итальянской — только в первой половине XVI в. Особенно ярко и оригинально она представлена демократическим творчеством Ф. Рабле. Его грандиозная повесть «Гаргантюа и Пантагрюэль» — это в основном сатира на королевскую власть и на то, что с ней связано, — на феодальные войны, церковную схоластическую ученость и т. п. Самый принцип гротеска Рабле — изображение королей существами огромными, тучными, неуклюжими, наивными и, по существу, не страшными — таит в себе простонародную, лукавую, грубоватую издевку. Сатире на чепуху жизнь феодальных верхов писатель противопоставляет утопию свободного эпикурейского содружества образованной молодежи обоих полов, выражая в ней свои гуманистическо-демократические идеалы. У Рабле не было предшественников и продолжателей, но его повесть в четырех книгах, вышедших на протяжении 16 лет, представляет собой как бы особое литературное течение.

Наряду с этим во французской литературе XVI в. проявляется и аристократический гуманизм (менее критический и более созерцательный) — с особенной ясностью в лирическом творчестве крупнейшего поэта «Плеяды» П. Ронсара. Его лучшие стихотворения — «Любовь к Марии», «Элегии», «Сонеты к Елене» — выражают эпикурейское наслаждение жизнью, переживания одухотворенной чувственной любви, угонченные созерцания природы. Это — внутренний мир личности, уже отрешившейся от презираемой ею придворной жизни, но не дошедшей до сознательного отрицания светской и церковной власти.

В английской литературе гуманистический склад мышления получил распространение только в последней четверти XVI в., в основном в драматургии, в пьесах К. Марло, Р. Грина и в особенности — В. Шекспира. Так, в исторической драме Марло «Тамерлан Великий» главный герой наделен не только титаническим характером и дерзновенной волей, но и верой в силу разума, враждебностью к деспотизму, церкви и даже к религии (он сжигает в храме Коран). В пьесе Р. Грина «Джордж Грин, полевой сторож» главный герой помогает королю подавить восстание феодалов, и король, придя к нему в дом, пирует с ним и его гостем — веселым разбойником Робинот Гудом.

В пьесах, изображающих отношения частной жизни, Шекспир утверждает в характерах своих героев свободу, благородство переживаний вопреки предрассудкам старого мира. Так, главные герои «Ромео и Джульетты» ставят глубокое личное чувство гораздо выше своего долга перед семьями, ведущими кровавую распрю. Дездемона полюбила насмного военачальника, негра, и стала его женой вопреки общественному мнению своей патрицианской среды («Отелло»). Всепоглощающая любовь Елены к Бертррану преодолевает тяжелейшие препятствия: герои вступают в брак вопреки социальному неравенству («Конец — делу венец»). Клавдио сохраняет в душе чистую любовь к своей невесте Геро, несмотря на злостную клевету, опорочившую ее в общественном мнении («Много шума из ничего»).

В пьесах, изображающих коллизии гражданской жизни, Шекспир рассматривает в основном ту же проблему, которая несколько позднее так занимала французских классицистов — проблему общенациональной деятельности королевской власти. Но в отличие от них он лишь в одной «исторической хронике» — в «Генрихе V» — представил короля решительно действующим в общенациональных интересах. Во всех же других пьесах он показал английских королей или честолюбцами и интриганам, борющимися только за собственную власть («Генрих IV», «Генрих VIII», особенно «Ричард III»; сюда же можно отнести «Макбета» и даже «Кориолана»), или же людьми, не способными по своей личной слабости управлять государством и создать единство нации («Король Иоанн», «Ричард II», особенно «Генрих VI»; сюда же можно отнести и «Короля Лира», «Антония и Клеопатру»).

Другое существенное отличие этих пьес Шекспира от «трагедий» французских классицистов заключается в том, что последние осмыслили характеры героев, исходя из своих рационалистических, гражданско-нравственных идеалов, что проявлялось в основном в риторичности диалогов и монологов. Шекспир же выражал в своих пьесах гуманистическую направленность, которая проявлялась в большой глубине психологического раскрытия характеров даже отрицательных персонажей — в изображении внутренней противоречивости и рефлексивности их переживаний, а отсюда и в эмоциональной непосредственности и гиперболичности семантико-интонационного строя их речи (с особенной силой и совершенством это раскрыто в трагедии «Гамлет», наиболее значительной из пьес драматурга).

В литературе Испании тенденции гуманизма получили полное развитие еще позднее — в первой трети XVII в. Они сказались более всего в драматургии Лопе де Вега, в частности в его «комедиях плаща и шпаги» («Собака на сене», «Мадридская сталь» и другие), имеющих нечто общее в идейной направленности с «комедиями» Шекспира, а также в романе М. Сервантеса «Хитроумный гидальго Дон Кихот Ламанчский».

За стадией господства гуманизма в литературе некоторых стран следует стадия господства произведений классицистического на-

правления. В следующие столетия, которые вполне можно называть «новым временем» в истории человечества, возникают и новые стадии национального литературного развития.

5. Литературные направления сентиментализма и романтизма

Стадию развития, следующую за классицизмом, многие литературоведы называют «веком Просвещения» или «просветительства». Но это название вполне применимо только к французской литературе, где в течение 60 лет — от постановки первой трагедии Вольтера «Эдип» (1718) до исполнения его последней трагедии «Ирина» (1778) — просветительские взгляды автора этих пьес, а также Ж.-Ж. Руссо и Д. Дидро постепенно приобрели господствующее значение.

Просветительство — это не особое мировоззрение. Как и гуманизм, как и авторитарность взглядов раннего средневековья — это *общий* склад идеологического мышления, который может быть свойствен разным конкретным мировоззрениям. Так, общественные взгляды Вольтера были *либеральным* французским просветительством, а общественные взгляды Дидро — *демократическим*.

Просветительский образ мышления складывался в передовых кругах общества при определенных обстоятельствах общественной жизни. Первоначально либеральное и демократическое просветительство возникали тогда, когда феодальный абсолютизм, потеряв свою относительную национальную прогрессивность, уже вполне выявлял свою реакционную антинародную и антинациональную сущность, а буржуазный строй, идущий ему на смени, был еще очень не развит и не мог обнаружить свойственные ему глубокие классовые антагонизмы, создавая иллюзии своей «разумности» и свободы. Но просветительство могло возникать и позднее, на следующей стадии развития, когда в некоторых странах создается политический союз правящих реакционных кругов дворянства и промышленной буржуазии, на вид прогрессивный, на деле же обнаруживающий свою антинародную направленность, а демократическое движение было еще очень слабым. Таково было демократическое просветительство в Англии 1790—1810-х годов (У. Голдвин, Д. Уолкотт, П. Шелли) или в России 1870—1900-х годов (Королюшко, Стешиак-Кравчинский, Мамин-Сибиряк, Чехов).

При этих, исторически совершенно различных обстоятельствах общественной жизни в сознании прогрессивно мыслящих людей и возникали определенные черты, которые только и можно считать специфически просветительским складом мышления. Это не только враждебность к господствующему реакционному строю и не только стремление к освобождению народных масс, но и стремление к развитию *прогрессивных форм* социально-политической и культурной жизни общества, способствующих раскрепощению народных масс, но и уверенность, что уничтожение реакционного феодально-абсо-

лютистского или дворянско-буржуазного строя и установление прогрессивных форм развития создадут в стране *всеобщее благосостояние*. Такая уверенность и заключала в себе *утопические* идеалы просветительства и была основной, самой характеристической его чертой.

Значит, такой склад мышления мог господствовать в различных национальных литературах не только в ту эпоху, которая непосредственно сменила эпоху господства классицизма, но и на более поздних стадиях национального развития. Просветительски мыслили писатели различных литературных направлений. Так, во Франции XVIII в. выдающимся писателем-просветителем был Вольтер, который по направлению своего творчества был своего рода *классицистом*. А его антиподом среди французских просветителей был Руссо, который писал *сентиментальные* романы. В Англии 1810 — начала 1820-х годов просветительски мыслящим поэтом был П. Шелли — ярко выраженный *романтик* по своему творческому направлению. В России 1840 — 80-х годов просветителями были писатели-*реалисты* — Некрасов, Салтыков-Щедрин, Короленко и другие.

Поэтому нет никаких оснований выделять просветительство в особую стадию собственно литературного развития. Если литературоведы приняли эпоху господства классицизма — первого литературного направления — за особую стадию развития национальных литератур, то и последующие стадии литературного развития они могут различать по господству в них тех или иных направлений. Следующую за временем господства классицизма стадию развития передовых европейских литератур вполне можно видеть в эпохе господства направлений *сентиментализма* и *романтизма*.

Возникновение этих направлений в литературе передовых стран Европы во второй половине XVIII и первой трети XIX в., вновь обнаруживающее их стадиальную общность, было вызвано глубокими и резкими переломами в общественной жизни Англии и Франции. В Англии подготавливается, а затем происходит промышленно-аграрный переворот, уничтоживший остатки патриархального уклада жизни трудящихся низов, превративший их в угнетенных пролетариев, приведший к распадению шотландских кланов и к порабощению Шотландии. Во Франции происходит идеологическая подготовка и осуществление революционного уничтожения всего старого феодально-абсолютистского строя, затем военная экспансия нового, буржуазного правопорядка и временная реставрация феодальной власти. Все это потребовало от общества огромных усилий и жертв, приводило его к напряженным нравственным переживаниям, к глубочайшей идейной неудовлетворенности и обостренным идейным исканиям, нашедшим свое выражение и в художественной литературе. Все это воздействовало на политическую атмосферу, идеологическую жизнь, а отсюда и на художественную литературу также и других передовых стран Европы, некоторые из которых были сильно затронуты политической и военной экспансией, порожденной французской революцией.

Рассматривая эпоху господства сентиментализма и романтизма как единую стадию развития национальных литератур, не следует относить к сентиментализму все те произведения, которые обладают пафосом сентиментальности. В английской литературе XVIII в. такой пафос выражается, например, в романах Ричардсона, в XIX в. — во многих произведениях Диккенса. Но ни тот, ни другой не были сентименталистами в собственном смысле слова. Они не искали свои идеалы за пределами современного им буржуазно-дворянского уклада и не придавали значения его растущим социальным антагонизмам.

Настоящие сентименталисты, так же как и романтики, основывали свое творчество на принципиальном, проблемном противопоставлении *всему* отрицаемому ими буржуазно-дворянскому миру какого-то иного мира, заключающего в себе возвышенные идейно-нравственные ценности. Они исходили в этом из какого-то понимания развития общества, но понимания крайне *исторически отвлеченного*. Поэтому пафос их творчества отличался очень большой эмоциональной субъективностью, но вместе с тем глубиной и значительностью. Все это делало их не прозаиками, а по преимуществу поэтами — авторами лирических и лиро-эпических стихотворных произведений.

В творчестве многих из этих поэтов грань между отвлеченной сентиментальностью и отвлеченной романтикой была очень неустойчивой. Некоторые из них были сентиментальными романтиками, другие переходили от сентиментальности к собственно романтике. Это относится более всего к тем поэтам, которые представляли своим творчеством так называемый «предромантизм», особенно сильный в английской литературе. Они стали зачинателями новой стадии развития национальных литератур, которую в целом можно назвать стадией господства в литературе *исторически отвлеченного сентиментального и романтического мышления*¹. Оно по-разному проявлялось в творчестве писателей различных течений. И на этой основе в европейских национальных литературах возникали соответствующие литературные направления.

Хронологически наиболее рано — в середине XVIII в. — эта стадия возникла в английской литературе, одновременно в двух разных ее течениях. Проблематика одного из них заключалась в противопоставлении высокого нравственного достоинства жизни уходящей в прошлое патриархальной деревни самодовольной

¹ Так, в поэмах Макферсона не меньше романтики, чем в поэмах Колриджа и Вордсворта, и считать его «предромантиком» можно только на основе предположения, что почти весь XVIII в. в Англии был эпохой Просвещения. Такое предположение вытекает из той общей схемы, что во всех национальных литературах вслед за эпохой классицизма следует эпоха Просвещения. Однако такие английские писатели XVIII в., как Свифт, Филдинг, Смоллет, как Ричардсон и Стерн, не были просветителями (в собственном смысле слова). Первые трое, не созная этого, были стихийными реалистами. Двое последних сентиментальны по пафосу своих романов, в какой-то мере утверждающему английскую действительность. «Предромантизм» в английской литературе был начальной стадией развития романтических течений.

и суетной жизни привилегированных слоев. Так, Т. Грей в «Элегии, написанной на сельском кладбище», с умилением размышляет о нравственном величии «праотцев села», лежащих в «узких кельях» своих могил, об их скромном труде, оградившем их от пороков и преступлений, об отличии их от тех, кто покоится под мраморными плитами. О. Голдсмит в своей поздней поэме «Покинутая деревня» изображает нищету современного ему крестьянства, оборванного угнетателями, вспоминает о «счастливом» невозвратном прошлом деревни, жившей когда-то в «невинности и довольстве».

Проблематика поэтов другого течения более исторически отвлеченна. Она основана на «внетекстовом» противопоставлении моральной развращенности современного общества нравственной чистоте и величию героических характеров отдаленного национально-го прошлого — шотландского «века героев». Такова у позднего У. Коллинза «Ода о народных суевериях горной Шотландии», которую поэт называет страной «романтической». Таковы, еще более, поэмы Д. Макферсона «Фингал» и «Темора», которые поэт издавал как сочинения древнего шотландского барда Оссиана. В них изображение битв и пиров древних воителей — Фингала, Кухулина — пронизано романтическим любованием героическим прошлым и вместе с тем сентиментально-меланхолической рефлексией поэта, которая выражается в мрачно-величественных пейзажах и передается самим героям, проливающим слезы скорби и умиления.

Этот новый склад художественного мышления немедленно получил программное обоснование в «Размышлении об оригинальном творчестве» (1759) Э. Юнга, автора кладбищенской элегии «Жалоба, или ночные думы...». В нем Юнг резко выступает против классицизма и против всякого творчества, основанного на разуме и правилах, на подражании другим авторам, в частности античным. Антитезой этому для него является творчество «оригинальное», избегающее проторенных путей и органически растущее из «живого корня гения», который всегда творит самобытно и пользуется «невидимыми средствами», а не «костылями» правил. Другим произведением, имевшим отчасти значение программы направления английского романтизма, было рассуждение «О происхождении романтической поэзии в Европе», написанное в 1774 г. Т. Уортоном и ставшее введением к его «Истории английской поэзии». В нем автор утверждает существование романтики в средневековой европейской поэзии и объясняет ее происхождение воздействием поэзии скандинавских скальдов, а также арабских поэтов.

Все это, вместе взятое, было не «предромантизмом», а *первой ступенью развития романтического направления* в английской литературе, оказавшей свое влияние на возникновение романтизма в других странах, прежде всего в Германии.

Следующей его ступенью было творчество У. Блейка, занявшее особое место в английском романтизме, а затем творчество поэтов «озерной школы» — У. Вордсворга и С. Колриджа. В своих ранних стихотворениях и поэмах, имевших исторически правдивую идейную

направленность, оба эти поэта были в большей мере сентименталистами, нежели романтиками. Продолжая идейные традиции поэзии Грея и Голдсмита, они искали свои идеалы в патриархальном прошлом английской деревни, идеализировали его, с глубоким состраданием изображали разоршенных и обездоленных людей из народа, негодовали на их поработителей. Таково содержание поэмы Колриджа «Поэма о старом моряке», поэмы Вордсворта «Майкл» и их общедоступного сборника «Лирические баллады» (1798). Но возврата в прошлое нет, и эти поэты, образовавшие вместе с Р. Саути «озерную школу», ищут выход или в утопических мечтаниях о свободной общине, которую можно было бы основать в Америке, или в религиозно-мистических порывах в потусторонний мир. В этом и заключается романтическая сторона их творчества. Этот мотив звучит и в прозаическом высказывании Вордсворта — в его предисловии к «Лирическим балладам», где он пытается обосновать идею о «божественном происхождении поэзии». Это приводило поэтов «озерной школы» к идейному компромиссу с господствующими классами их страны.

Третья ступень развития английского романтизма — творчество Д. Байрона и П. Шелли. Выходцы из аристократической среды, оба поэта были тем не менее принципиальными идейными противниками буржуазно-дворянского общества Англии и кончили краткую творческую жизнь в эмиграции. Гражданское протестанство этих поэтов было настолько глубоким, сильным, всепоглощающим, что, несмотря на их искреннее сочувствие современным рабочим и национально-освободительным движениям, оно отвлекало их от осмысления конкретных социальных отношений эпохи, влекло к исканиям исторически абстрактных общественных идеалов. Байрон, посвятивший большую часть своего творчества раскрытию нравственных трагедий эгоцентрических характеров («Паломничество Чайльд Гарольда», «восточные» поэмы, «Манфред» и другие), приходит к идее отвлеченного, мирового протестанства (поэма «Каин») и идеализации первобытнообщинного строя (поэма «Остров»). Шелли, наоборот, смотрел в будущее человечества, но создавал отвлеченные романтико-социалистические идеалы (поэмы «Королева Маб», «Освобожденный Прометей»); он был просветительски мыслящим романтиком.

Позднее — в 1790-х годах — отвлеченные сентиментально-романтические идеалы возникают и в литературе Германии, страны социальной отсталости и политической раздробленности. Передовые круги немецкой разночинной интеллигенции, изнемогавшей под гнетом феодально-бюрократической власти, были потрясены событиями французской революции. Восхищенные и напуганные ими, они пытались выразить всю углубившуюся неудовлетворенность своей национальной жизнью в отвлеченных умственных и идейно-эмоциональных исканиях — сентиментальных и романтических.

Немецкие романтики, так же как и английские, разделялись в основном на два литературных течения. Одно из них, более активное, искало свои идеалы в национальном прошлом, другое было

устремлено в будущее. Первое создали писатели, объединившиеся в кружок, который получил название «иенской школы». Художественные произведения его участников — Новалиса (Ф. Гарденберга), Л. Тика, В. Ваккенродера, Ф. Шлегеля, — идеализирующие рыцарское и церковное средневековье, а также искусство как проявление «бесконечного», не имели большого значения. Но теоретически, в создании программы романтического творчества, члены этого кружка были гораздо более сильны. В особенности это относится к братьям Шлегелям — Фридриху (1772—1829) и Августу (1767—1845).

Теория романтизма, созданная Шлегелями, не претендовала на академическую стройность, но заключала в себе целый ряд характерных и противоречивых положений. Вслед за Югом Шлегели выдвинули понятие «гений», который творит не по «застывшим правилам», но «органически», подобно «природе» с ее изнутри развивающимися «жизненными силами»¹. Существо же «романтической поэзии» они видели в том, что она «способна витать на крыльях поэтической рефлексии между изображаемым и изображающим, свободная от всякого реального и идеального интереса», что «она бесконечна и свободна и основным своим законом признает произвол поэта, который не должен подчиняться никакому закону»².

Основным содержанием поэтической «рефлексии», по А. Шлегелю, является «ирония» поэта. Это — «великолепное лукавство, которое посмеивается над всем миром», или «постоянное самопародирование». В нем «все должно быть шуткой, и все должно быть всерьез, все простодушно-откровенным и все глубоко-притворным». В произведениях, проникнутых «духом иронии», «живет дух подлинной трансцендентальной буффонады»³.

Сущностью «романтического», по Ф. Шлегелю, является то, что «дает нам сентиментальное содержание в фантастической форме». На вопрос, что такое «сентиментальное», он отвечает: «Это то, что трогает нас и где господствует чувство, — не физическое чувство, а духовное». «Источник» его — «любовь», «и дух любви должен незримо, но явно присутствовать во всякой романтической поэзии»⁴.

Отсюда вытекает у Шлегелей отрицание жанровой и родовой разграниченности творчества, которую так ценили классицисты.

Романтическая поэзия в этом отношении «универсальна». «Ее назначение состоит не только в том, чтобы заново объединить все обособленные виды поэзии и привести в соприкосновение поэзию с философией и риторикой». Она должна «растворять друг в друге поэзию и прозу, гениальность и критику, искусственную поэзию

¹ Шлегель А. Чтения о драматической литературе и искусстве. — В кн.: Литературная теория немецкого романтизма. Л., 1934, с. 255. (Разрядка в цитатах, приводимых из сборника, паша. — Г. П.)

² Шлегели А. и Ф. Фрагменты. — Там же, с. 173.

³ Там же, с. 176—177.

⁴ Шлегель Ф. Письмо о романе. — Там же, с. 204—205.

и поэзию природы»¹. В наибольшей мере на это способен роман, но не как особый жанр. «Роман, — пишет Ф. Шлегель, — это романтическая книга». «Я мыслю себе роман не иначе, как сочетание повествования, песни и других форм»².

Все эти положения теоретиков «пенской школы» заключают в себе утверждение принципа творческой субъективности художественной литературы, защиту права писателя всецело подчинять изображение жизни своим художественным концепциям, вытекающим из отвлеченных идеалов. В таком творческом «произволе» пенские романики сами заходили очень далеко и этим уменьшали художественное значение своих произведений.

Другой стороной теории Шлегелей было стремление найти и обосновать место «романтической поэзии» в истории искусства слова. Ф. Шлегель исходит при этом из резкой антитезы древней, античной поэзии и поэзии новой, романтической. «Греческий идеал человечности, — пишет он, — состоял в гармоническом равновесии всех сил... Новейшие народности пришли к сознанию своего внутреннего раздвоения... Отсюда стремление их поэзии... слить воедино эти два мира, духовный и чувственный, между которыми мы колеблемся». «Поэзия древних... прочно стоит на почве действительности... наша поэзия... колеблется между воспоминанием и предчувствием»³.

Исторические истоки романтической поэзии Ф. Шлегель ищет в средних веках с их религиозным самосознанием. «В создании новой религии, — пишет он, — ... в мистической философии должны мы усматривать силу этой эпохи»⁴. А. Шлегель подчеркивает эту связь еще сильнее. «Рыцарство, любовь, честь наряду с религией, — пишет он, — представляют предмет природной поэзии, развернувшейся... в средние века и предшествовавшей художественно более развитой романтической культуре. Эта эпоха также имела свою мифологию, состоявшую из рыцарских романов и легенд. Однако же свойственное ей чудесное и героическое представляет собой нечто совершенно противоположное древней мифологии»⁵.

Таким образом, «внутреннее раздвоение» и «колебания», отличающие содержание романтической поэзии и вытекающие из абстрактности идеалов самих писателей-романтиков, Шлегели стремились связывать с дуализмом христианских воззрений и идеализацией внутреннего мира, свойственной «куртуазной» литературе. Но в свое время «куртуазная» лирика и романистика были большим шагом вперед в направлении к гуманистической литературе. Для немецкой же романтической поэзии идеализация христианства и рыцарства стала исторической ретроспекцией, часто придававшей произведениям ложную идейную направленность.

¹ Шлегели А. и Ф. Фрагменты, с. 172.

² Шлегель Ф. Письмо о романе, с. 207—208.

³ Шлегель А. Чтения о драматической литературе и искусстве, с. 218—219.

⁴ Шлегель Ф. Эпохи мировой поэзии. — Там же, с. 192.

⁵ Шлегель А. Чтения о драматической литературе и искусстве, с. 217.

Сильной, хотя и мало разработанной стороной романтической программы Шлегелей была идея *национального своеобразия* художественной литературы и призывы к его развитию. «...Нужно, — пишет Ф. Шлегель, — вернуться к истокам родного языка и родной поэзии, освобождая бытую истину и былой возвышенный дух... который дремлет в памятниках национальной древности... Тогда эта поэзия, которая была столь самобытной, как пи у одной из современных наций... снова станет у тех же немцев... подлинным искусством избрательных поэтов, станет и пребудет таковой»¹.

На этот призыв по-своему откликнулись в начале XIX в. участники другого кружка немецких романтических писателей, получившего название «сидельбергской школы». Это были Л. Арним, К. Брештао, Г. Клейст, а также В. и Я. Гриммы, занимавшиеся собиранием и публикацией народных песен и сказок.

Особое место в развитии немецкого романтизма занимало творчество Э. Гофмана. Писатель юмористически изображал в своих повестях и рассказах закосневшую, филистерскую, мещанско-бюрократическую жизнь современной ему Германии, но противопоставить этой жизни он мог только романтически идеализированных одиочек-«энтузиастов»: музыкантов, поэтов, художников, устремленных в своем творчестве к «бесконечному». У Гофмана не было поэтому идейной перспективы для глубоких гражданско-сатирических обобщений, и предметом его острогротескного, переходящего в фантастику изображения стали лишь представления немецких обывателей эпохи реакции, их бытовые отношения.

Прогрессивное течение немецкого романтизма составляло творчество Ф. Гёльдерлина (роман «Гиссерин» и драма «Смерть Эммедокла»), а также А. Шамиссо («История Петра Шлеммля», стихотворения и поэмы 1820—30-х годов), все сильнее выражающие демократические и революционные настроения.

Но никто из этих немецких романтиков не дошел до программного осмысления принципов своего творчества. И немецкий романтизм как направление выступил на мировую литературную арену, главным образом, в форме романтических теорий («исенской школы»). Теории эти получили постепенно широкую известность и оказывали свое воздействие на творческое мышление различных романтических направлений других стран.

Так, во Франции романтизм, вытекающий из ретроспективных идеалов, нашел свое выражение в творчестве Ф. Шатобриана и А. Ламартина, романтизм прогрессивный — в творчестве В. Гюго, А. де Мюссе и других. Но когда В. Гюго в конце 1820-х годов, в «Предисловиях» к своим историческим драмам «Эрнани» и «Кромвель», создавал творческую программу французского гражданского романтизма, он, подобно Шлегелям, в какой-то мере видел в человеке борение «бренного» и «бессмертного» и представлял себе драму как «ежеминутную борьбу» этих «враждующих начал». Он также требовал от искусства соединения уродливого и смешно-

¹ Шлегель Ф. Эпохи мировой поэзии, с. 199.

го (гротескного) с возвышенным и прекрасным, а отсюда — смеления «высоких» и «низких» жанров и полной творческой свободы для художника. Он также считал современную поэзию и драматургию порождением христианской эры, которая отличается от античности душевной «раздвоенностью» и «меланхолией». И он также полагал, что поэт может «восполнять» и «исправлять» историю посредством своего творческого воображения.

В русской литературе 1810—20-х годов также возникли два направления романтической поэзии; одно, наиболее значительное, было представлено творчеством Жуковского, другое — творчеством Пушкина и Лермонтова. И каждое из них получило свою, особую творческую программу.

Создателями программы русского гражданского романтизма были в основном О. Сомов и В. Кюхельбекер. В статьях «О романтической поэзии» (1823) Сомов тоже стремится определить историческое место романтизма, но при этом указывает на односторонность концепции Шлегелей, пытающихся возратить поэзию к христианско-рыцарским идеалам. «...Понятия, приличные векам рыцарским, — пишет Сомов, — не приличны уже нашему просвещенному веку». Его не удовлетворяет немецкая романтическая поэзия, в которой преобладают «наклонность к понятиям отвлеченным, унылая мечтательность и стремление к лучшему, блаженнейшему миру». «Первейшую цель» романтической поэзии он видит в предоставлении поэту «полной свободы выбора и изложения», а «главную прелесть» — в «народности и местности»¹.

Кюхельбекер в статье «О направлении нашей поэзии, особенно лирической, в последнее десятилетие» (1824) выражает подобные же взгляды. Спрашивая, что такое поэзия романтическая, он отвечает: «Она родилась в Провансе и воспитала Данте, который дал ей жизнь, силу и смелость, отважно сверг с себя иго рабского подражания» античности. «Впоследствии в Европе всякую поэзию свободную, народную стали называть романтической»². И Сомов, и Кюхельбекер разумели под «народностью» поэзии не ее демократический характер, но ее национальное своеобразие.

Теоретик русского этико-философского романтизма А. Галич в «Опыте науки изящного» (1825), развивая сложную систему эстетических взглядов, затрагивает и вопрос о различиях новейшей, романтической поэзии и поэзии античности, во многом сближаясь с воззрениями Шлегелей. По Галичу, для «пластического искусства древних» «все настоящее есть благо, есть исполнение и составляет цель жизни». Иначе бывает при «художественном образовании новоевропейского духа, который не прилепляется к тщете земного бытия и скоротечных радостей, а устремляет нравственные свои помыслы и желания к беспредельной и вечной сущности...»³.

¹ Русские эстетические трактаты первой трети XIX века, т. 2. М., 1974, с. 549—550. (Разрядка наша. — Г. П.)

² Там же, с. 572.

³ Русские эстетические трактаты первой трети XIX века, т. 2, с. 225.

В творчестве Пушкина и Жуковского и в опирающихся на это творчество романтических программах русская литература, исторически развивавшаяся позднее других европейских национальных культур, к 20-м годам XIX в. уже встала на один идейный уровень с этими литературами.

6. Литературные направления реализма

По распространенным историко-литературным представлениям, вслед за эпохой романтизма в европейских литературах началась эпоха «критического реализма». И это, конечно, верно. Но, утверждая это, литературоведы снова нарушают, как будто, тот «принцип деления», на основании которого они производят различие стадий литературного развития. «Романтизм» (романтика), как и сентиментальность, — это особенности *пафоса* литературных произведений, а реализм — это нечто иное, это то, что можно назвать «принципом художественного отражения жизни». Отсюда можно сделать вывод, что реалистическое отражение жизни не существовало в литературе до второй четверти XIX в., получив затем явное преобладание; что произведения сентиментальные и романтические по пафосу всегда были чужды реализму. На самом деле это не так. До 1830-х годов у писателей и критиков просто не было еще *понятия* о художественном реализме. А позднее это понятие не только сложилось, но и стало новым *программным* принципом творчества.

Но реализм не мог возникнуть в литературе сам собой, по каким-то «имманентным» силам ее развития. Для его возникновения необходима была какая-то *идейная* основа, появление какой-то новой особенности в идеологическом мирозерпании писателей. Такая особенность действительно возникла в указанное время.

Глубокие социальные сдвиги в общественной жизни Англии, еще более глубокие и сильные политические перевороты в общественной жизни Франции в свое время породили — прямо или косвенно — отвлеченные сентиментальные и романтические стремления, которые нашли свое активное выражение в художественной литературе. Но эти резкие переломы в жизни общества самых передовых европейских стран той эпохи имели в дальнейшем и другое, еще более важное значение для передового общественного сознания разных стран. Они вызвали в нем способность к историческому мышлению — к *историзму* в собственном смысле слова.

Революционные преобразования английской и французской жизни выявили для современных им передовых умов то обстоятельство, что жизнь общества изменяется не по «божественному промыслу», не по идеям и воле отдельных выдающихся и высокопоставленных личностей, а в столкновениях различных социальных (классовых) сил и что каждая эпоха национальной истории отличается своеобразием их соотношения. Видеть в каждой эпохе национальной жизни ее неповторимое историческое своеобразие, выражающееся во всем складе, во всей атмосфере отношений между

различными слоями общества, чувствовать национально-исторический «дух» эпохи — это и значит иметь не только какие-то знания о жизни общества, но и обладать «историческим чувством».

Но чувствовать и *сознавать* национально-историческое своеобразие эпохи — это еще не значит *понимать* его. Так, французские либеральные историки 1820-х годов — Ф. Гизо, О. Тьерри, Ф. Минье, — изучавшие историю своей страны в свете опыта великой буржуазной революции, сознавали, что борьба «третьего сословия» против власти дворянства и церкви была борьбой классов, но из-за своих либеральных идеалов они не смогли и не хотели заметить классовые конфликты внутри самого «третьего сословия».

Это противоречие между открывшейся для передовой общественной мысли возможностью осознания *конкретно-исторических* социальных антагонизмов и *отвлеченностью идеалов* самих мыслителей становится характерной чертой идеологического развития всей последующей эпохи — всего XIX в. В сфере отвлеченного — научного философского — мышления преодоление такого противоречия было делом очень трудным, в сфере же литературно-художественного творчества это преодоление осуществлялось гораздо легче.

Писатели, обладающие в какой-то мере историзмом своего идеологического мирозерцания, осознавая и эмоционально оценивая социальные характеристики человеческой жизни и интуитивно проникая творческой мыслью в их глубины, могли приходиться к постижению их национально-исторической *конкретности* и внутренней противоречивости. Они могли осуществлять это несмотря на *отвлеченность* своих просветительских, социально-утопических или религиозно-моралистических идеалов.

Но творческое воспроизведение характеров в их общественно-исторической конкретности, в их внутренних закономерностях — это и есть *реализм* произведений словесного искусства. Значит, реализм художественной литературы получал свое развитие, приобретал свое господствующее значение благодаря возникновению историзма мышления писателей.

В литературе всех предшествующих стадий ее развития — от античности до начала XIX в. — такого историзма, вполне развитого, сознательного, активного, еще не существовало. Творческое мышление писателей исходило тогда в основном из отвлеченных идеологических представлений, и реалистическое отражение жизни не могло еще получить в литературе господствующего значения. Некоторые писатели — главным образом новеллисты и романисты — и тогда стихийно приближались к реализму. Но их реализм не был полноценным, потому что они не могли осознать всю конкретность связей между действиями персонажей и *закономерностью* общественных отношений изображаемой страны и эпохи. Их творческое внимание было сосредоточено в основном на различных случайностях отношений героев. Таковы были новеллы Боккаччо, романы Сореля и Лесажа, Филдинга и Смоллета.

В произведениях писателей XIX в. реализм стал более глубоким; в них часто возникало более или менее сильное *противоречие* между отвлеченностью общественных убеждений, «теоретических построений» писателей (Добролюбов), и исторической конкретностью творческого осмысления изображаемых характеров. В наибольшей мере такое противоречие проявлялось в изображении тех характеров, которые писатели осмыслили и оценивали критически, с той или иной степенью идейного *отрицания*. Реализм, осуществляемый в результате критического осмысления жизни, получил в дальнейшем название «*критический реализм*».

Но не реалистическое отражение жизни определяло при этом своеобразие творчества тех или иных писателей; наоборот, своеобразие их творчества, вытекавшее из особенностей их идеологического мирозерцания, пронизанного отвлеченными общественными убеждениями, и определяло своеобразие их реализма. Поэтому критический реализм как принцип художественного отражения жизни был совершенно различен в творчестве писателей разных литературных течений. Решающее значение при этом имели глубина и значительность общественных идеалов писателей.

Так, в английской литературе реализм медленно развивался на протяжении второй половины XVIII в. и первой половины XIX в. Сначала это был неосознанный, стихийный реализм приключенческих романов Г. Филдинга и Т. Смоллета, главные герои которых лишены какой-либо определенности своих общественных позиций. Они раскрывают противоречивые нравственные свойства своих социальных характеров в приключении случайных бытовых столкновений и авантур, которые оцениваются авторами в свете идеалов трезвой буржуазной разумности и современной политической благопристойности. Оба автора не были ни просветителями в собственном смысле слова, ни сознательными демократами. Их сатира на нравящие слои не исходила из отрицания существующего правопорядка.

Просветителем и демократом позднее был В. Годвин, и реализм его ранних романов, концентрических по своим сюжетам, был гораздо глубже. Так, лучший из них — «Вещи, как они есть, или Приключения Калеба Вильямса» — построен на резкой социальной антитезе характеров дворян-землевладельцев, людей самодовольных, жестоких, презирающих народ, и простых тружеников, арендаторов и слуг, которые становятся жертвами самодовольства и жестокости дворян. «Приключения» слуги Калеба уже не «авантюры» — это скитания его по тюрьмам, куда он был заточен по ложному обвинению своего барина Фокленда, который сам совершил кровавое преступление, известное Калебу. В остром сюжетном раскрытии этой социальной антитезы — сила реализма романа, в примирении Калеба с Фоклендом, завершающем сюжет, — его слабость, вытекающая из абстрактных просветительских идеалов писателя.

В XIX в. социальные противоречия в английском обществе резко обострились и способствовали развитию историзма в мировоз-

зрении передовых писателей. Особенно сильно это сказалось в творчестве Ч. Диккенса. Он уступал В. Годвину в глубине, сознательности и прогрессивности своего демократизма, и в его идеалах патриархальная иллюзия победы добра над злом занимала большое место. Но он превосходил Годвина стремлением к изучению современной действительности как исторического момента развития общества, стремлением погрузиться в нее вплоть до самого ее «дна», что отразилось уже в его первом социальном романе «Приключения Оливера Твиста». Диккенс приходит к еще большим творческим достижениям в концентрических социальных романах 1850-х годов — в «Холодном доме», «Крошке Доррит», «Тяжелых временах».

Уже в предисловии к «Приключениям Оливера Твиста» Диккенс был близок к тому, чтобы признать себя реалистом. Он заявляет о том, что хочет изобразить своих героев, живущих «убогой и нищей жизнью», «такими, каковы они на самом деле», видит задачу своей книги в том, чтобы «показать суровую правду», и всякое стремление приукрашивать пороки называет «романтикой». Он прозревает связь характеров с создающими их «обстоятельствами». «Такие люди, как Сайкс, — пишет он, — существуют, и если пристально следить за ними на протяжении того же периода времени и при тех же обстоятельствах... они не обнаружат ни в одном своем поступке ни малейшего признака добрых чувств»¹.

Во Франции социальные потрясения в еще большей мере, чем в Англии, раскрывали не только перед теоретиками, но и перед вдумчивыми писателями закономерности исторического процесса. И к 1830-м годам французский реализм получает интенсивное развитие, особенно в творчестве Бальзака и Стендаля.

Бальзак, разночинец по происхождению, стихийный демократ в идеологическом мирозерцании, по своим общественным убеждениям был в 1820-е годы либералом, но после революции 1830 г., боясь политической активности народных масс, перешел на позиции легитимизма. Тем не менее при некоторой склонности к антропологизму он обладал очень острым критическим социальным мышлением и утверждал, что «общество создает из человека... столько же разнообразных видов, сколько их существует в животном мире»². Это относится и к художественному творчеству. «Литература, — указывал он, — есть выражение общества. Эта истина... является результатом наблюдения ума, глубоко изучившего историю народов и поэзии»³.

При этом Бальзак сам сознавал историзм своего мышления. «Сейчас, — писал он, — великие уроки, развернутые на страницах истории, должны стать общим достоянием. Согласно этой системе... автор попытался вдохнуть в свою книгу дух эпо-

¹ Диккенс Ч. Собр. соч., т. 4. М., 1958, с. 8. (Разрядка наша. — Г. П.)

² Бальзак О. Предисловие к «Человеческой комедии». — Собр. соч., т. 1. М., 1960, с. 28. (Разрядка наша. — Г. П.)

³ Бальзак О. Фраголетто [реп. на произв. А. Летуша.] — Цит. по кн.: Ивашева В. В. История западноевропейской литературы XIX века, кн. 1. М., 1951, с. 73.

хи и событий»¹, и свои социальные романы он осознает, в этом смысле, как романы исторические, а всю серию своих социальных романов, названную им «Человеческой комедией», — как «историю современного французского общества». Лучшими своими произведениями Бальзак как художник, вопреки своим отвлеченным симпатиям к старой дворянской аристократии, показывал неизбежность ее оскудения и вырождения, ухода в прошлое и победу над ней со стороны денежной аристократии, буржуазных выскочек, которых он глубоко презирал. Таковы у него в особенности «Гобсек», «Отец Горио», «Шагреневая кожа», «Утраченные иллюзии», «Блеск и нищета куртизанок» и другие произведения.

Бальзак был ближе, чем Диккенс, к тому, чтобы противопоставить себя как писателя-реалиста писателям-романтикам. Но он, не находя этого слова, вращаясь среди романтиков, сам считал себя писателем-романтиком. Только через семь лет после смерти Бальзака его поклонник, французский очеркист и романист Ж. Юссон, писавший под псевдонимом Шанфлери, издал книгу «Реализм», во введении к которой пытался дать нечто вроде программы реалистического творчества. Но он не обладал глубиной мысли, свойственной Бальзаку, и утверждал, что задача искусства — это «наивность, искренность и независимость». Вслед за тем ученик Шанфлери Л. Дюранти начал издавать журнал под названием «Реализм». И постепенно это слово стало термином в литературной критике и истории литературы.

Общественная жизнь в России 1820—30-х годов открывала для передовых умов гораздо меньше возможностей прийти к историзму мышления, отсюда и к реализму в литературном творчестве. Тем не менее гением Пушкина, опирающегося на достижения английской и французской литератур и критики, переход к творческому реализму был осуществлен сравнительно рано. Роман «Евгений Онегин», начатый в 1823 г., по своей реалистической глубине превосходит и «Шуанов» (1829) Бальзака, и «Оливера Твиста» (1838) Диккенса. Этот роман стал предвосхищением последующего выхода русской литературы на мировую арену.

Ближайшими предшественниками Пушкина были, в этом отношении, Грибоедов (в комедии «Горе от ума») и Крылов (в большинстве своих басен). Но оба они приходили к реализму, преодолевая традиции классицизма в обоих этих жанрах. Так, Грибоедов, раскрывая в своей комедии очень сложный и динамический идейный конфликт внутри дворянства, сконцентрировал его в очень узких пределах сюжетного «единства» места и времени. Но все же он верно разрешил этот конфликт, показав нравственное поражение Чацкого перед лицом превосходящих сил «светской черни». Пушкин же в своем романе отрешился от всех абстрактных ограничений и дал характеру главного героя широкий простор развития, приводя его от настроений скептического протестанства в первой главе

¹ Бальзак О. Предисловие к «Шуанам» [первому изданию]. — Там же, с. 75. (Разрядка наша. — Г. П.)

к мизантропии и общественному одиночеству в последней. Но только в 1830 г., раздумывая над предисловием к изданию «Бориса Годунова», Пушкин пришел к чему-то, похожему на определение реализма, да и то только применительно к драматургии. «Истина страстей, — писал он, — правдоподобие чувствований в предполагаемых обстоятельствах — вот чего требует наш ум от драматического писателя»¹.

Гораздо определеннее, чем Пушкин, Бальзак и Диккенс, разъяснил сущность реализма Белинский в статье «Русская литература в 1843 году», опираясь на уже достигнутые к тому времени большие успехи реализма в западноевропейской и русской литературах, в особенности в творчестве Гоголя. Он противопоставил произведения писателя дидактической сатире русского классицизма XVIII в. По его мнению, сатирики того времени «смотрели на пороки и слабости людей, как на что-то принадлежащее тому или другому индивидуальному лицу» и «не могли печатно касаться обстоятельств того или другого лица». Иначе подходят к изображению жизни авторы «романов и повестей», которые «теперь пишутся». Они «стремятся изображать действительных, не воображаемых людей; но так как действительные люди обитают... в обществе... то, естественно, писатели нашего времени вместе с людьми изображают и общество».

Далее критик поясняет, какова связь между отдельным человеком и обществом. «Общество, — пишет он, — нечто действительное, а не воображаемое... его сущность составляют... нравы, обычаи, понятия, отношения и т. д. Человек, живущий в обществе, зависит от него и в образе мыслей и в образе своего действия». И Белинскому представляется, что «писатели нашего времени», т. е. Гоголь и его последователи, «не могут не понимать этой простой... истины, и потому, изображая человека, они стараются вникать в причины, отчего он таков или не таков»².

Не употребляя еще никакого термина для обозначения таких особенностей творчества, Белинский, по существу, говорил о «реалистическом» воспроизведении характеров в художественной литературе. Однако вскоре он стал называть это свойство литературных произведений «натурализмом». Он употреблял этот термин в дальнейшем как обозначение высоких достоинств художественного творчества, в противовес Булгарину и его единомышленникам, которые хотели бы этим словом «унизить» произведения Гоголя и его «школы». «Натурализм» стал в 1840-е годы основным программным принципом нового литературного направления, созданного Белинским.

Во второй половине 1850-х годов взгляды Белинского на литературу продолжили в своих теоретических высказываниях о реали-

¹ Пушкин — критик. М. — Л., 1934, с. 22. (Разрядка паша. — Г. П.)

² Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. 8. М., 1955, с. 82. (Разрядка наша. — Г. П.)

стическом творчестве Чернышевский и Добролюбов. Но к тому времени «натуральная школа» как содружество писателей с едиными идейно-эстетическими взглядами уже распалась. В связи с этим перестал применяться и термин «натурализм». На смену ему, в том же значении, пришел усвоенный из французской критики термин «реализм».

Взгляды на реалистическое творчество, высказанные критиками-демократами, оказали большое воздействие на русских писателей 1840—80-х годов. И не только на писателей, продолжавших традиции «натуральной школы», — на Некрасова, Щедрина, Г. Успенского, — но и на тех из них, которые идейно отошли от этих традиций, — на Тургенева, Гончарова, Островского, Достоевского, Л. Толстого. Наступает расцвет русского реализма, получившего мировое значение.

Таким образом, если литературные течения существовали в национальных литературах с самого начала их исторической жизни, то литературные направления складывались в них только на относительно поздних стадиях развития и всегда на основе идейно-художественного *содержания* литературы тех или иных течений. Поэтому не литературные направления дают жизнь литературным течениям и вмещают их в себя, как полагают некоторые исследователи¹, а наоборот — течения могут составлять на какой-то ступени своего развития единое направление, а до того или позднее существовать вне его пределов. Так, литературное течение русской дворянской революционности началось с творчества А. Радищева, который не был романтиком. Позднее в нем возникли мотивы гражданской романтики (Пушкин, Рылеев и другие), и оно вошло в направление романтизма вместе с поэтами и другого, религиозно-романтического течения (Жуковский, Козлов и другие). А в 1840 г. представитель того же течения — А. Герцен — стал одним из основоположников «натурализма» (критического реализма).

7. Дальнейшее развитие национальных литератур. Основные тенденции

В конце XIX в. в общественной жизни многих народов мира — экономической, социальной, политической — начали происходить очень глубокие сдвиги, которые вскоре привели к существенным изменениям во всей идейно-нравственной атмосфере жизни этих народов, а отсюда и в их художественной литературе. Мировая литература вступила в новую стадию своей истории, которая продолжается в настоящее время. Изменения, происходившие в литературах разных стран, были очень сложными — в них проявлялись различные формы и тенденции развития национальной жизни.

¹ Так, Д. Д. Благой пишет: «На разной национальной почве... романтические течения приобретают своеобразные... даже полярно противоположные черты. Однако *поскольку* все эти течения развиваются в рамках одного большого литературного *направления*, им естественно присущи некоторые *общие* основные особенности» (см. в кн.: История русской литературы в 3-х т., т. 2. М., 1963, с. 8).

В общественной жизни передовых буржуазных стран Западной Европы, а также Соединенных Штатов Америки наиболее существенные новые противоречия были вызваны возникновением и быстрым ростом монополистических корпораций, усиливающих угнетение трудового народа, все большим воздействием их на государственную власть, ведущую в угоду им активную империалистскую политику, и все большим влиянием последней на все стороны жизни общества. При этом очень важным обстоятельством было то, что суть этой политики становилась все более скрытой от сознания широкой общественности посредством показной буржуазно-демократической деятельности государственных бюрократических учреждений.

В этих условиях государство теряло свое общенациональное политическое и нравственное значение, функции управлением обществом все более обезличивались, идеологическое сознание правящих кругов деградировало, собственно буржуазная общественность теряла свои гражданские идеалы. Все это приводило наиболее чутких ее представителей к углубляющемуся идейно-нравственному кризису. Крайне субъективистские и индивидуалистические переживания талантливые люди из кругов буржуазной интеллигенции выражали в художественных концепциях, противостоящих реализму.

С 1880-х годов возникают новые тенденции литературного творчества, которые вскоре были осознаны общественностью разных стран и получили разные названия. Сначала для их обозначения применяли термин «декаданс», «декадентство» (фр. *decadence* — упадок), сразу приобретший оттенок большого или меньшего осуждения; позднее — более нейтральный по своему исходному значению термин «модернизм» (фр. *moderne* — современный, новейший). Но и он вскоре получил осуждающий смысл среди передовой общественности разных стран. Многие литературоведы и критики стали понимать под «модернизмом» всю художественную литературу современности, идущую, так или иначе, вразрез с реалистическими принципами и традициями¹.

Писатели — по преимуществу лирики, которые первыми получили название «декадентов», называли себя в большинстве случаев «символистами». В какой бы мере они это сами ни сознавали, но их творчество, так или иначе, исходило обычно из очень смутного, иррационального стремления к какому-то потустороннему духовному миру, который в своих «посюсторонних» проявлениях оказывался настолько же значительным, насколько и неопределенным, так что эти его проявления получали только иносказательное символическое выражение. Во Франции такой склад художественного мышления был свойствен поэзии С. Малларме, П. Верлена, А. Рембо; в Бельгии — драматургии М. Метерлинка; в России — поэзии Вяч.

¹ Такое неопределенное и суммарное обозначение не выявляет сути дела. В той литературе, которую называют «модернизмом» в широком смысле слова, находят свое выражение разные типы идеологических мирозерцаний, которые для науки необходимо различать и для каждого из которых нужно создать свое, хотя бы условное название.

Иванова, А. Белого, А. Блока; в Англии — поэзии Д. Флеккера и У. Йетса. На Западе у них были и есть свои продолжатели. За творчеством всей группы писателей такого идейно-художественного склада, видимо, лучше всего сохранить название «символизм».

Позднее, преимущественно с 1910-х годов, углубление общего кризиса буржуазного правопорядка породило и выдвинуло на первый план писателей другого идейно-художественного склада. Эти писатели, отчаявшись признать какие-либо сверхличные ценности, погружались в сферу индивидуалистических переживаний отдельной личности, отдающей потоку своих субъективных впечатлений и при этом часто чувствующей себя обреченной жертвой непонятных и грозных сил окружающей жизни. Некоторые из этих писателей приходили в своих повестях и романах к разработке нового повествовательного принципа — изображению жизни через самодовлеющий эмоционально-ассоциативный «поток сознания» персонажей. Выдающимися создателями романов «потока сознания» были: во Франции — М. Пруст, в Австрии — Ф. Кафка, в Англии — Д. Джойс и В. Вулф. Именно к творчеству этих писателей и других, им подобных, особенно часто применяется термин «модернизм». В таком условном, узком значении этот термин и можно, видимо, употреблять, отличая тем самым «модернистов» от «символистов».

Наряду с «символистами» и «модернистами» следует обособить еще одну группу писателей, которые тоже часто отходят от традиций реализма. Они нередко называют себя представителями «левого искусства» или «авангардистами» (фр. *avantgarde* — отряд, идущий впереди). Но если применять к художественному творчеству такую, по существу своему политическую, терминологию, то «авангардизм» скорее можно назвать не «левым», а «левацким» искусством. В нем, конечно, существует некоторая субъективная революционность, выражающаяся более всего в заносчивом стремлении ниспровергать старые, будто бы отжившие художественные ценности и творческие формы и демонстрировать свое творческое новаторство. При этом нередко их новаторство заключается в пренебрежении к содержанию творчества и в акцентировании в нем значения формы, приводящих часто этих писателей к творческому формализму и техницизму. По существу, во всем этом проявляется, в большей или меньшей степени, тенденция «позитивистского» мышления.

На основе этих различных идейно-творческих тенденций в национальных литературах XX в. складываются разные литературные направления, обычно очень неопределенные в своих программных положениях. Так, на основе «модернистских» (в узком значении слова) тенденций возникают направления «экспрессионизма», на почве «авангардизма» — направления «футуризма» и «сюрреализма». Неотчетливость и пестрота всей этой терминологии свидетельствуют о смутности идейных исканий писателей, отошедших от традиций реалистического творчества; их творческого мышления.

Наряду с этим в литературах буржуазных стран Запада в XX в. продолжают активно развиваться традиции *реалистического* творчества. Их развивают писатели, принадлежащие в основном к демократическим движениям этих стран. Углубляющиеся социальные противоречия вызывают у них недовольство, сознательный протест, более или менее резкое критическое отношение ко всему буржуазному правопорядку, а нередко и революционные стремления, иногда способствующие в той или иной мере усвоению идей научного социализма. Среди таких писателей были не только последовательные демократы, сознательно усваивавшие прогрессивные социально-философские концепции, но и люди, проявлявшие лишь стихийные демократические стремления, сочувствие передовым общественным движениям.

Некоторые из этой большой группы писателей новейшего времени следовали в своих произведениях тем общим реалистическим принципам типизации общественно-исторических характеров и вытекающей из них организации изображаемого предметного мира, которые сложились еще в классических национальных литературах XIX в., проявляя вместе с тем идейное и стилевое новаторство. Такими были во Франции Р. Роллан, Р. Мартеи дю Гар, Ж. Арагон и другие; в Англии — Т. Гарди, Д. Голсуорси, Р. Олдингтон; в Германии — Г. и Т. Манны, Б. Келлерман; в США — Д. Лондон, Т. Драйзер, С. Льюис, У. Фолкнер. Некоторые писатели XX в., продолжая традиции реалистического творчества, обнаруживали еще более значительные стремления к новым средствам художественной выразительности. Они развивали экспрессивные принципы построения образов и сюжетосложения и нередко обращались к символике и фантастике. Так писали во Франции, отчасти, А. Франс, а также А. Сент-Экзюпери; в Англии — Б. Шоу, Ш. О'Кейси; в Германии — И. Бехер, Б. Брехт; в США — Э. Хемингуэй, Д. Дос Пассос и другие.

Но еще в эпоху расцвета критического реализма, задолго до проявления символистических и модернистских тенденций, в литературе передовых западноевропейских стран появились первые симптомы возникновения такого литературного творчества, в котором жизнь осознавалась в свете *социалистических* идеалов. Вследствие незрелости и отвлеченности таких идеалов первоначально это была в основном поэзия, но преимуществу лирика.

Так, впервые сознательные стремления к идеалу социализма нашли свое выражение у поэтов французского рабочего движения, вдохновленного революцией 1830 года, — ярче всего в стихотворениях П. Дюнона. Затем — у поэтов английского чартистского движения, крупнейшим из которых был Э. Джонс («Чартистский марш», «Песнь рабочего», «Песня голодных» и др.), а в Германии — в творчестве Г. Веерта, овладевшего материалистическим мировоззрением. Он написал не только ряд политических стихотворений, в которых изображалась жизнь пролетариев («Песня подмастерья» и др.), но и стихотворения («Карл Великий», «Лютер»), и поэму («Ландскнехты») с исторической проблематикой.

Большой вклад в развитие социалистической поэзии 1840-х годов внес Г. Гейне, в поздний период своего творчества («Силезские ткачи» и др.), а в пору своей близости к «Рейнской газете» К. Маркса — Г. Гервиг («Стихи живого человека», гимн «Партия» и др.) и Ф. Фрейлиграт (сборник стихов «*Ça ira*»), которые, однако, позднее перешли в буржуазно-либеральный лагерь. В 1870-е годы традицию социалистической поэзии продолжали французские поэты Коммуны — Э. Потье (гимн революционного рабочего класса «*Интернационал*»), Велар («Коммуна») и другие. Менее значительной была художественная проза, вдохновленная событиями Коммуны, — роман Кладеля «Жак Ратас», трилогия Ж. Валлеса и другие. Эти писатели стремились к реализму, но не достигли в нем большой глубины. Позднее страной, давшей миру развитую литературу социалистического реализма, стала Россия.

Выдающиеся критики-марксисты П. Лафарг, Ф. Меринг, Г. В. Плеханов резко критиковали в своих статьях писателей, проповедующих натуралистический подход к изображаемой жизни (Э. Золя и другие), и защищали молодую социалистическую поэзию. Так, Меринг пропагандировал пролетарскую поэзию 1840-х годов и защищал Гейне от клеветнических выпадов против его творчества¹. Плеханов, обращаясь к «читателям-рабочим», писал: «...чем больше гнева и негодования будет возбуждать в вас ваша современная участь, тем настойчивее будут эти чувства, тем богаче будет ваша поэзия»².

VIII. МЕТОДОЛОГИЯ ИЗУЧЕНИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Классовость и партийность творчества

Рассмотрение стадийных общностей национальных литератур уже оправдывает в значительной мере то положение, что литература представляет собой специфический вид идеологии, обусловленный в своих исторических изменениях обстоятельствами общественной жизни. Тот или иной склад творческого мышления — авторитарный, гуманистический, гражданско-моралистический и т. д. — вытекает из особенностей идеологического мирозерцания писателей, зависящего от состояния всего национального общества.

Но в пределах каждой стадии развития в национальных литературах возникает различное соотношение литературных течений, в каждом из которых проявляются особые *внутренние закономерности* идеологического мирозерцания и общественных убеждений писателей. Эти закономерности создаются *конкретными* условиями национальной жизни определенной эпохи ее развития.

Для того чтобы понять конкретные связи художественной литературы с жизнью национального общества и выяснить тем самым

¹ См.: Меринг Ф. Литературно-критические статьи, т. 1. М., 1934, с. 536.

² Плеханов Г. В. Два слова читателям-рабочим. — В кн.: Искусство и литература. М., 1948, с. 485.

закономерности развития каждой национальной литературы, необходимо искоторое общсе пониманис законов общественного развития, которое и представляет собой *методологию* литературоведческих исследований. Общие положения *конкретно-исторической* методологии, развитые в работах К. Маркса, Ф. Энгельса, В. И. Ленина, должны получить такую интерпретацию, которая вытекала бы из задач частной науки — науки о литературе.

Русские литературоведы и литературные критики еще с 90-х годов прошлого века первыми начали широко применять к художественной литературе принципы *социально-исторического* изучения. Перед литературоведами стояли очень большие трудности, они часто приходили к ошибочным методологическим построениям. Но в этих ошибках таились возможности их исправления, которые, однако, не сразу можно было осуществить. Современная литературная наука должна опираться на тот большой опыт социально-исторического изучения искусства слова, который был накоплен в русском литературоведении на протяжении многих десятилетий.

Первым крупным русским критиком, стремившимся разработать методологические принципы социально-исторического изучения художественной литературы и искусства вообще, был Г. В. Плеханов. В его теоретических построениях были и сильные, и слабые стороны, причем последние вытекали из постепенно усиливавшейся в его взглядах тенденции политического оппортунизма. Эти противоречия сказались в той методологической схеме, которую Плеханов предложил в своей книге «Основные вопросы марксизма», стремясь разъяснить «взгляд Маркса — Энгельса» на отношения «основания» общественной жизни и его «надстройки».

В общественное бытие людей Плеханов правильно включил не только «экономические отношения», но и возникающий на их «основе» «социально-политический строй». Социально-политические отношения тоже *материальные* отношения, хотя и «надстроечные». Они заключаются в существовании того или иного политического строя, власти господствующего класса и в политической борьбе за свержение этого строя. В плехановской схеме социальная «психика» (точнее, «психология») различных классов верно определяется их местом в экономических и в социально-политических отношениях страны и эпохи, а не только в первых из них.

Но взаимоотношения классовой психологии и идеологии намечены у Плеханова неверно. «Различные идеологии» общества, в том числе и его искусство, отражают не только свойства «психологии» различных классов, как полагал Плеханов. Идеология — это, как мы видели, *оценочно-обобщающее* мышление людей, отражающее *существенные* особенности самой познаваемой жизни. Поэтому идеология может иметь свою собственную внутреннюю последовательность содержания и развития. В своих обобщениях она может уводить общественное сознание людей далеко за пределы содержания их классовой психологии, вступать в противоречия с этим содержанием, открывать людям такие перспективы понима-

ния общественной жизни и социально-политической борьбы, которые непосредственно не вытекают из их психологии. Это относится и к философии, и к гражданской истории, и к искусству, а в особенности к такому важнейшему виду искусства, каким является художественная литература.

Подобные же противоречия были у Плеханова и в понимании соотношения классовых сил в общенациональном развитии и значения их идеологических концепций. В ряде случаев Плеханов верно разъяснял, что социальные классы не просто ведут борьбу за свои интересы, проявляя при этом особенности своей психологии, но создают в этом процессе целые *общественные движения*, вооруженные определенными *идеологическими* концепциями, которые отражают жизнь в свете прогрессивных или же реакционных идеалов.

Так, в статье «Искусство и общественная жизнь» (1912), обсуждая вопрос об идейности искусства и степени его прогрессивности, Плеханов писал, что «в обществе, разделенном на классы, дело зависит еще от взаимных отношений этих классов и от того, в какой фазе своего развития находится в данное время каждый из них». Он указывал, в частности, на французскую буржуазию второй половины XVIII в. «...Когда она сама была революционным классом, — писал Плеханов, — тогда она вела за собой всю трудящуюся массу, составляющую вместе с ней одно «третье» сословие... тогда и передовые идеологи буржуазии были также и передовыми идеологами всей нации, за исключением привилегированных»¹.

Такое понимание идеологической борьбы вполне убедительно. Просветительские концепции революционных идеологов французской буржуазии, выраженные и в художественной литературе, действительно, имели в свое время *общенационально-прогрессивное* значение, отвечающее антифеодалным стремлениям «трудящейся массы». Они имели поэтому вместе с тем объективно и *народное* значение, но проблему народности литературы Плеханов не ставил.

И в «Истории русской общественной мысли» Плеханов, выясняя своеобразие мировоззрения А. Сумарокова, выраженное в его сатирах и комедиях, называет поэта «сторонником просвещенного абсолютизма» и вместе с тем считает его взгляды выражением «тогдашней (передовой!) русской идеологии»².

В других случаях Плеханов давал иное истолкование классового своеобразия художественной литературы, делая упор на особенности психологии и эстетических вкусов той или иной социальной среды. Так, в статье «Французская драматическая литература и французская живопись XVIII века с точки зрения социологии» (1905), характеризуя смену жанров во французской драматургии XVII—XVIII вв., разъясняя, в частности, причины развития и последующей деградации трагедии классицизма, он утверждал сначала, что этот жанр «выражает взгляды, вкусы и стремления высшего сословия». Но затем «взгляды» и «стремления» французского обще-

¹ Плеханов Г. В. Соч. в 24-х т., т. 14, с. 149—150. (Разрядка наша. — Г. И.)

² Там же, т. 21. М., 1925, с. 241.

ства эпохи Людовика XIV выпадают из поля зрения исследователя. Остаются только «вкус». Эстетическими вкусами придворной аристократии того времени Плеханов объясняет и «три единства» в сюжетах классицистических трагедий, и «величие и возвышенность» манеры игры ее актеров, и то, что «главными действующими лицами в ней выступали короли, «герои» и вообще ...«высокопоставленные» лица»¹.

Такое объяснение неубедительно. Трагедии классицизма выражали не «аристократические вкусы», но — как это было показано выше (см. с. 138) — отвлеченные гражданско-моралистические идеалы их авторов, выходивших из кругов служилого дворянства. В свете этих идеалов высшая власть изображалась не только в своем национальном величии, но и, гораздо чаще, в своих личных пороках. Стиль постановки этих трагедий вполне отвечал абстрактной возвышенности таких идеалов; он даже противоречил изнеженным, салонным «вкусам» узких аристократических кругов.

Таким образом, неверное понимание идеологии как выражения классовой психологии иногда приводило Плеханова к упрощенному истолкованию социальной сущности литературных произведений. И когда под влиянием его взглядов идейно сформировалось следующее поколение социологически мыслящих литературоведов, в их работах получила дальнейшее развитие по преимуществу *слабая* сторона методологии Плеханова. Они гораздо последовательнее и принципиальнее приходили в своих исследованиях к *абстрактно-классовому* пониманию социальной обусловленности художественной литературы и к «психологическому» истолкованию сущности художественного творчества.

Это относится, в частности, к В. М. Фриче, предложившему целую концепцию развития западноевропейских литератур. Указывая, что в цивилизованном обществе, разделенном на классы, «посредствующим звеном» между экономикой и искусством является «психика общественного человека», Фриче с полным сочувствием цитировал социологическую схему Плеханова и приходил к такой ее формулировке: «Экономика — классовая психология — искусство — такова монистическая концепция марксистского понимания искусства»².

Это было очевидным обеднением и упрощением и без того не совсем верной схемы Плеханова. В схемах Фриче полностью устранены политический строй общества и политическая борьба классов во всех различиях ее форм. В этой схеме «психология» классов непосредственно определяется только «экономикой». В ней искусство оказывается прямым выражением классовой психологии, а об его идеологическом содержании и значении даже не упоминается. Объективными стимулами художественного творчества здесь являются, видимо, экономические интересы отдельных классов,

¹ Плеханов Г. В. Соч. в 24-х т., т. 14, с. 96—97.

² Фриче В. М. Г. В. Плеханов и «научная эстетика». — В кн.: Г. В. Плеханов и искусство. М., 1922, с. 26, 27. (Разрядка наша. — Г. И.)

преломляющиеся в их «психологии» и через нее выражающиеся в образах искусства. Для познавательной глубины художественных обобщений, для их общенационального значения при этом не остается никакой почвы. Литературные произведения, по мнению Фриче, лишь «переводят... социально-экономическую жизнь на язык художественных образов»¹.

Отсюда вытекало и соответствующее понимание всей перспективы развития литературы. Фриче исходил из исторической смены «общественных формаций», а в пределах каждой из них он различал отдельные ее ступени, определяемые уровнем развития *господствующего* класса в области *производства*. Этим и обуславливается, по его мнению, «литературная эволюция», так как каждая форма «хозяйственной деятельности» создает «те общие всем людям психологические особенности, которые отличают их внутренний мир и приемы творчества от людей других эпох»².

Поэтому каждой исторической эпохе полагается иметь только один стиль, который выражает психологические черты, свойственные будто бы всему обществу и порождаемые господствующими экономическими отношениями. Экономически господствующему классу при этом принадлежит ведущая роль, а антагонизм классов может выражаться только в различии оттенков в пределах единого стиля эпохи.

Так, в эпоху абсолютизма, представляющую собой — по Фриче — меркантильный этап развития капитализма, буржуазия еще не могла создать своего собственного стиля и пользовалась формой «придворно-аристократической». Наоборот, в создании романтизма, который был первым этапом развития буржуазной литературы, значительную роль играла дворянская интеллигенция, отчего в нем и возникал культ природы, ориентация на средневековье, уход в воображаемый мир. Романтизм вытесняется реализмом — стилем «буржуазии господствующей». Вместе с натурализмом они «не становились выше жизни... а сливались с жизнью, ибо речь шла о том, чтобы стать ее господином в литературе, как капиталист-предприниматель завоевал жизнь в производстве»³. В конце XIX в. возникает буржуазная аристократия, ведущая паразитический образ жизни и освобождающая свое искусство от всякой идейности. На этой почве складывается новый буржуазный стиль — «эстетический импрессионизм», который изображает человека и природу «в стилизованном, искусственно-препарированном виде». А в начале XX в. появляется «поэтический стиль промышленно-технического общества», выражающий «требования наивозможно большей научности самого художественного творчества»⁴. Поэтому его представители — во главе с Маринетти — применяют в своей поэзии не только

¹ Фриче В. М. Очерк развития западных литератур. М., 1934, с. 42. (Разрядка наша. — Г. П.)

² Там же, с. 48.

³ Там же, с. 138.

⁴ Там же, с. 225.

слова, но и числа, и цифры, выражают «жизнь и психику в их динамике», передают «быстроту и мгновенность впечатлений и переживаний». Во всем этом «сказывается влияние машинной техники с ее принципом красоты»¹.

Такова общая картина развития западноевропейских литератур, созданная на основе «абстрактно-классовой» социологии и «психологической» теории искусства. В ней вся конкретность идейно-художественных противоречий в литературе разных стран и эпох остается за пределами исследования. Общенациональное значение художественных произведений в их идейно-эмоциональной направленности игнорируется. Под реализмом подразумевается лишь стремление к «точности» и «документальности» изображения жизни, и поэтому даже итальянский фугуризм относится к реализму. Понятие стиля постоянно используется, но, по существу, остается неразработанным.

Другой видный представитель «абстрактно-классовой» методологии, В. Ф. Переверзев, в отличие от В. М. Фриче шел в своих теоретических построениях не вширь, а вглубь, предложив последовательно развитую теорию «искусства-игры». Но за ее основу он принял только игры-упражнения; в его понимании искусство явилось как бы стихийной психологической тренировкой к той или иной социальной практике, а не специфической формой познания жизни. Писатель может «играть» только в свой социальный характер, разные стороны которого воплощаются в отдельных его персонажах. Автор теории называл их «образами», а всю свою теорию — «эйдологической».

Различие между собственно игрой и искусством, по Переверзеву, заключается в том, что в игре «образ сливается с играющим организмом», а в искусстве «образ отделяется от играющего... ведет самостоятельное существование в виде статуи, картины, пьесы»². Имея возможность «играть» только в свой характер, писатель «замкнут в определенном мире» образов и «за пределы этого мира он не в силах вырваться»³. Стремясь изобразить людей чужой среды, других стран и эпох, он может воплотить в них лишь различные стороны и тенденции развития *своего* социального характера — он только внешне «переодевает» свои «образы» в чужие социальные, национальные, эпохальные «костюмы». При таком понимании искусства из его содержания устраняется идейно-эмоциональная направленность творческой мысли самого писателя, выраженной во всей целостности его произведения. «Мышление образами в том и выражается, — говорил теоретик, — что мысль вложена в образ, стало быть, он, то есть образ, мыслит»⁴.

¹ Фриче В. М. Очерк развития западных литератур, с. 229.

² Переверзев В. Ф. Проблемы марксистского литературоведения. — «Литература и марксизм», 1929, № 2, с. 8.

³ Против механистического литературоведения. Сб. М., 1930. Сводоклад В. Ф. Переверзева, с. 54.

⁴ Там же, с. 48.

А с другой стороны, образ представляет собой «сложную органическую структуру, складывающуюся из отдельных «компонентов», таких, как «натюрморт, пейзаж, эмоции и суждения» персонажей, их речь и так далее. Все эти «компоненты» входят в художественную структуру только через образ»¹. Все они, иначе говоря, созданы определенным общественным укладом, все они возникли в реальной жизни как свойство или бытовое окружение какого-то социального характера и вместе с ним, с воплощающими его «образами» (персонажами), входят в произведение. Значит, композиция и речь художественного произведения нужны только для воплощения характеров, но не для выражения их эмоционального осмысления со стороны писателя. Компоненты формы произведения оказываются, по существу, лишними экспрессивности. Тем не менее их единство автор этой теории называл «стилем». «Стиль является художественным эквивалентом социальной закономерности»².

Общественные же отношения, создающие социальный характер писателя, «играющего в свою жизнь», — это, по мнению В. Ф. Перверзева, только *экономические* отношения, в которых живут отдельные «классовые группы». Каждая из прочих, неэкономических сторон жизни общества — государственная власть, правовые отношения, политическая борьба классов, их идейные столкновения и так далее — подобно литературе создается экономикой сама по себе. И все они тем самым не могут оказывать никакого воздействия на художественную литературу. И если в литературе все же как-то проявляется классовая борьба, то она выступает в ней как «борьба стилей». Стили могут быть антагонистичны друг другу, как и порождающие их классы. Сосуществование и смена стилей и представляет собой их борьбу за место и влияние в национальной литературе.

Таким образом, В. Ф. Перверзев принимал ту же трехчленную методологическую схему: экономика — классовая психология — искусство, — что и В. М. Фриче. Но он стремился выяснить на ее основе не общие закономерности развития национальных литератур, а внутреннюю «логику» творчества отдельных писателей. Особенно обстоятельно он сделал это в своих монографиях о творчестве Достоевского, Гоголя, а также в статье о творчестве Гончарова.

Однако в 1910—20-х годах «абстрактно-классовую» методологию применяли в своих работах не только те русские литературоведы, которые, подобно В. М. Фриче и В. Ф. Перверзеву, развивали слабые стороны теоретических взглядов Плеханова, но и те литературоведы, которые всецело признавали, вслед за Плехановым, большое значение политических отношений и классовой борьбы для формирования и развития национальных литератур.

Таким был А. В. Луначарский. В статьях о русских писателях-классиках — Грибоедове, Пушкине, Гоголе, Некрасове и

¹ Перверзев В. Ф. Проблемы марксистского литературоведения, с. 15.

² Там же, с. 21.

других — он подчеркивал гражданский пафос их произведений, но искал его объяснения в социальном бытии отдельных классовых прослоек. Так, в статье о Пушкине, опираясь на работы В. И. Лесина о Л. Н. Толстом, он связывал творчество поэта, его социальное самосознание с начальной стадией того процесса капитализации «барско-крестьянской России», поздняя стадия которого обусловила идейный кризис Толстого. Но Луначарский не выяснял особенностей идеологии передовой дворянской интеллигенции первого периода освободительного движения и ее общенационально-прогрессивное значение. Он писал о дворянстве «нищущем, мягущемся», о «смятении дворянского сознания», видел причину этой смятенности в имущественном оскудении определенных прослоек внутри дворянства. О Пушкине критик писал, что в его творчестве отразилось «не только господствующее положение дворянства в стране», но и «чувство глубокого и оражения беднеющей родовой аристократии стародворянской части среднепомещичьей прослойки»¹. Такое обобщение было вполне в духе литературоведческого «социологизма» 1920-х годов.

«Абстрактно-классовая» методология была, следовательно, в этот период *начальной стадией* фронтального применения общих историко-материалистических принципов к изучению литературы и искусства, на которой стремление показать их детерминированность материальными отношениями жизни общества доходило до крайностей и приводило к односторонним и ложным выводам, к игнорированию сложности процесса общественного развития.

С конца 1929 г. в дискуссиях резкой критике подверглись сначала методологические позиции В. Ф. Перверзева, затем Г. В. Плеханова, а в 1932 г. также и В. М. Фриче. Весной того же года вышло постановление ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций», в котором была дана глубокая оценка социологических принципов критики «Российской ассоциации российских писателей» (РАПП): разъяснена недопустимость отождествления «творческих методов» литературы с философскими методами («диалектики» и «метафизики»). В Постановлении особо подчеркивалось, что успехи строительства социализма создали все условия для консолидации в стране литературных сил. Вскоре был создан Оргкомитет под председательством А. М. Горького для подготовки Первого съезда советских писателей, который начал рассмотрение проблем социалистического реализма. Социалистический реализм был определен как основной творческий метод советской литературы.

Методологические дискуссии 1930-х годов о взаимодействии классового мировоззрения писателей и творческого метода, о народности литературы и искусства показали необходимость преодоления советским литературоведением ошибок «абстрактно-классового» подхода к изучению своего предмета, опираясь при этом

¹ Луначарский А. В. Александр Сергеевич Пушкин. — Собр. соч., т. 1. М., 1963, с. 57. (Разрядка наша. — Г. П.)

прежде всего на работы В. И. Ленина и на сильные стороны работ Г. В. Плеханова. Главный недостаток «абстрактно-классовой» социологии заключался в том, что ее сторонники рассматривали общественные классы изолированно — только в их экономических узкоклассовых интересах, вне связи их с общенациональным развитием, с выражающими различные тенденции этого развития общественными движениями, с их политической борьбой, с возникающими на этой почве идеологическими концепциями. А между тем художественное творчество, сколько-нибудь значительное в своем содержании, может вдохновляться не узкоклассовыми экономическими интересами, а общественными идеалами, которые создаются всем соотношением социальных сил в национальном обществе той или иной стадии его развития. Эти социальные силы всегда ведут идейно-политическую борьбу за осуществление различных перспектив общенационального развития или же против них.

В целом ряде своих работ В. И. Ленин указал и на различные стадии развития русских передовых общественных движений, противостоящих реакционным правящим кругам, и на те объективные тенденции общенационального развития, которые эти движения воплощали в своей политической и идейной борьбе, и на историческое размежевание этих тенденций внутри этих движений. Так, в статье «Из прошлого рабочей печати в России» (1914) В. И. Ленин писал: «Освободительное движение в России прошло три главные этапа, соответственно трем главным классам русского общества, налагавшим свою печать на движение: 1) период дворянский, примерно с 1825 по 1861 год; 2) разночинский или буржуазно-демократический, приблизительно с 1861 по 1895 год; 3) пролетарский, с 1895 по настоящее время»¹. Это положение В. И. Ленина относилось в основном к русскому обществу XIX в., но оно имеет и общее методологическое значение.

В художественной литературе предшественником «дворянского» периода освободительного движения был А. Н. Радищев (ода «Вольность»; «Путешествие из Петербурга в Москву»); а 1825 г. стал кульминацией дворянского революционного движения. «Разночинский» период в литературе был начат Белинским и Некрасовым в середине 1840-х годов; 1861 г. стал кульминацией революционно-демократического движения. В России не было революционного дворянства как целого класса или даже классовой группы, и дворянско-революционное идейно-политическое движение было создано «узкими кругами» дворянской интеллигенции. Революционной буржуазии как целого класса или социальной группы в России тоже не было. Революционно-демократическое движение было создано широкими кругами разночинной интеллигенции. В третий период разночинная интеллигенция, усвоив идеи Маркса — Энгельса, вносила их в сознание революционных слоев пролетариата.

¹ Ленин В. И. Полн. собр. соч. Изд. 5, т. 25, с. 93.

Очень важно, конечно, из каких слоев общества выходила в тот или иной период передовая интеллигенция, каковы у нее были психология, каковы были условия ее *идейного* формирования, но важно и то, какая тенденция общенационально-исторического развития, *возможная* на данной его стадии, нашла свое выражение в идеологических взглядах той или иной группы мыслящих людей, вышедших из той или другой социальной среды.

В статье «Крестьянская реформа» и пролетарски-крестьянская революция» (1911) В. И. Ленин дал целую философско-социологическую концепцию существования и размежевания таких тенденций на главных этапах русской освободительной борьбы. Называя либералов 1860-х годов и Чернышевского представителями «двух исторических тенденций... которые с тех пор и вплоть до нашего времени определяют исход борьбы за новую Россию», Ленин писал: «Эти две исторические тенденции развивались в течение полувека, прошедшего после 19-го февраля, и расходились все яснее, определеннее и решительнее. Росли силы либерально-монархической буржуазии, проповедовавшей удовлетворение «культурной» работой... Росли силы демократии и социализма — сначала смешанных воедино в утопической идеологии и в интеллигентской борьбе народолюбцев и революционных народников, а с 90-х годов прошлого века начавших расходиться по мере перехода... к борьбе самих революционных классов». И далее: «Тенденции демократическая и социалистическая отделились от либеральной и размежевались друг от друга»¹. К этому надо прибавить указания Ленина в статье «Памяти Герцена» на суть идейного развития Герцена, на его *колебания* «между демократизмом и либерализмом» и на то, что только в 1860-х годах Герцен «безбоязненно встал на сторону революционной демократии против либерализма»².

Значит, для первого, «дворянского» периода освободительного движения были характерны нерасчлененность либеральной и демократической тенденций и возможность колебаний между ними в идеологическом сознании передовых людей этого периода; для второго, «разночинского» периода были характерны нерасчлененность демократической и социалистической тенденций и возможность идейных колебаний между ними у передовых людей того периода; наконец, в третий период все три основные тенденции уже вполне размежевались.

Либерализм — это идеологическое выражение *буржуазно-дворянского* развития страны в условиях самодержавно-крепостнического строя. В первом периоде освободительной борьбы либерализм, в его нерасчлененном единстве с демократизмом, был *революционной* идеологией движения *дворянской* интеллигенции. Размежевавшись с демократизмом в 1840—50-х годах, либерализм потерял свою революционность и стал культурнически-оппортунистическим движением.

¹ Ленин В. И. Полн. собр. соч. Изд. 5, т. 20, с. 174—175, 176, 177.

² Ленин В. И. Полн. собр. соч. Изд. 5, т. 21, с. 261.

Демократизм — это идеологическое выражение *буржуазно-крестьянского* развития страны в условиях самодержавно-дворянского строя. Во втором периоде освободительной борьбы демократизм в нерасчлененном единстве с *утопически-социалистическими* идейными тенденциями был *революционной* идеологией движения *разночинной* интеллигенции. Размежевавшись в 1880—90-х годах с социалистической идеологией, усвоившей тогда *конкретно-исторический* принцип понимания жизни, собственно демократическое движение разночинной интеллигенции постепенно потеряло свою революционность и стало оппортунистическим. Социализм в его конкретно-историческом понимании в 1890-е годы все более становился идеологией *революционного рабочего* движения, хотя и в нем существовала оппортунистическая («меньшевистская») тенденция.

Все эти *прогрессивные* течения общественной мысли противостояли — каждое по-своему и по-разному в различные периоды — *консервативным* и реакционным течениям господствующих дворянских слоев русского общества. Но реакционной самодержавно-дворянской идеологии противостояли также и такие течения общественной мысли, которые — так или иначе — искали свои идеалы в *патриархальном* прошлом и были *ретроспективными* по своим идеалам. Таковы были на первом этапе освободительного движения сначала «сентиментализм», потом «славянофильское» течение, а на втором этапе — «почвенничество» и «народничество», в его ретроспективном течении.

Значит, в творчестве всех выдающихся писателей, внесших значительный художественный вклад в развитие национальной литературы, получала свое выражение не просто их классовая психология, созданная определенными условиями их социальной жизни и общественного «опыта». В нем выражалась их психология, пронизанная определенными идейными концепциями, которые создавались всем соотношением социальных сил на определенной стадии национального развития и которые активизировали *идеологическое мирозерцание* писателей, вступая нередко с ним в те или иные противоречия.

Поэтому сводить идеологию к выражению классовой психологии писателей, как предлагал Плеханов, невозможно. Классовая психология писателей имеет свое значение потому, что уже в ней могут стихийно зарождаться их интересы к характеристикам общественной жизни, имеющие идеологически *обобщающее* значение. Но такие интересы только тогда получают особенно *активную* творческую направленность, когда их стимулируют общественные убеждения писателей, их теоретические взгляды, отражающие те или иные тенденции национального развития.

Так, Пушкин имел, конечно, психологию дворянина, представителя «беднеющей родовой аристократии стародворянской части среднеломещичьей прослойки». Но с тем, что основное значение для его творчества имело «чувство глубокого поражения» этой части дворянства, как полагал А. В. Луначарский, согласиться нель-

зя. Лишь очень немногое можно объяснить этим в творчестве поэта. А главное заключалось в том, что при всем своем своеобразии психология Пушкина была пронизана гражданско-оптимистической идеологией дворянской революционности с характерной для нее нерасчлененностью либерально-просветительской и демократической тенденций. Это и возбуждало интерес поэта к идейному конфликту передовых кругов дворянства с реакционной «светской чернью», отразившемуся в ситуациях «Кавказского пленника», «Цыган», «Евгения Онегина» (этот интерес выражал либеральную тенденцию его мировоззрения), а вместе с тем — его интерес к политическому конфликту между царской властью и угнетенными ею народными (крестьянскими) массами, воплощенный в ситуациях «Бориса Годунова», «Дубровского», «Капитанской дочки» (в этом выражалась демократическая тенденция его идеологических взглядов).

Так, Гоголь, творчески «играя» в свой социальный характер, порожденный условиями жизни русского «мелкопоместного» дворянства эпохи его «натуральнохозяйственного» оскудения, создал этим, по мнению В. Ф. Переверзева, целую галерею «образов» провинциальных помещиков и чиновников. Но этим можно объяснить только основной предмет изображения гоголевских повестей и пьес. А главное в них — юмористический и сатирический пафос идейного осмысления характеров, воплощенный в этих «образах», — так объяснить нельзя. Этот пафос вытекал у Гоголя из высоких национальных идеалов прогрессивной дворянской государственности (исторически запоздалых в среде украинской дворянской интеллигенции), которые он усвоил еще в годы юности и которые на протяжении 1830-х — первой половины 1840-х годов вдохновляли его на горько-насмешливое осуждение господствующих слоев общества за полное гражданско-нравственное разложение их жизни. А затем эти идеалы привели его к трагическим попыткам своеобразного примирения с действительностью.

Применение ленинских методологических принципов к другим национальным литературам тех же стадий исторического развития, а также ко всем литературам более ранних стадий требует специальных исследований.

Таким образом, классовость творчества тех или иных писателей — явление сложное, не сводимое к особенностям их психологии, созданным обстоятельствами их рождения и воспитания. Для своего выяснения оно требует знания всех обстоятельств развития национальной жизни на данной его стадии — различных перспектив этого развития, наличия определенных идеологических концепций, возникающих из различия таких перспектив, наконец, фактов, показывающих степень воздействия существующих концепций на сознание писателей и степень активного участия писателей в создании этих концепций. С этих точек зрения необходимо рассматривать всю биографию писателя, все его идейные связи, весь его творческий путь.

Классовость творчества писателя определяется степенью причастности его идеологического мировоззрения и общественных

убежденных, выраженных в этом творчестве, к тому или иному социальному движению его эпохи, к тому или иному течению общественной мысли в пределах этого движения, которое порождается, так или иначе, *определенной*, объективно существующей *тенденцией развития* всего национального общества. Классовость творчества, следовательно, — это *обусловленность* его идейного содержания, а отсюда и его форм социально-историческими отношениями национальной жизни.

Но это не механическая обусловленность. Писатель, в силу своих социальных симпатий и антипатий, своих умственных и нравственных запросов, идя нередко вразрез с интересами и мнениями своей среды, свободно присоединяется к определенному общественному движению своего времени и в своем творчестве эмоционально осмысливает жизнь в свете его идеалов. *Идейной направленностью* своих произведений он, в той или иной мере, *способствует* борьбе за осуществление этих идеалов. В этом заключается — в широком смысле слова — *партийность* его творчества.

Значит, рассматривая творчество писателя с точки зрения обусловленности его отношениями национальной жизни в определенной перспективе их развития, можно прийти к пониманию классовости этого творчества. Рассматривая же творчество писателя с точки зрения его идейно-эмоциональной направленности, обусловленной идеалами определенного общественного движения, можно понять партийность этого творчества.

Впервые термин «партийность», в широком его значении, применительно к общественным взглядам, деятельности, творчеству людей, дан Лениным в одной из ранних работ — «Экономическое содержание народничества и критика его в книге г. Струве» (1894 — нач. 1895). «...Материализм, — писал он, — включает в себя, так сказать, партийность, обязывая при всякой оценке события прямо и открыто становиться на точку зрения определенной общественной группы»¹.

Партийность — это прямое, открытое выражение и защита взглядов и интересов определенной социальной группы, класса, общественного движения; несомненно, что такое выражение определенных взглядов может заключать в себе разную степень общественно-исторической сознательности.

В статье «Партийная организация и партийная литература», написанной в 1905 г., Ленин указывал на высокий уровень партийности, свойственный литературе революционного социал-демократического движения, и противопоставлял литературе «лицемерно-свободной, а на деле связанной с буржуазией» литературу «действительно-свободную, *открыто* связанную с пролетариатом». «Это будет, — писал он, — свободная литература, потому что не корысть и не карьера, а идея социализма и сочувствие трудящимся будут вербовать новые и новые силы в ее ряды». «Это будет свободная литература, оплодотворяющая последнее слово революционной

¹ Ленин В. И. Полн. собр. соч. Изд. 5, т. 1, с. 419.

мысли человечества опытом и живой работой социалистического пролетариата»¹.

«Последнее слово революционной мысли» — это философская теория, созданная К. Марксом и Ф. Энгельсом, научно обосновывающая закономерности перехода общества от капиталистического строя к социалистическому и решающее значение в этом переходе революционной борьбы пролетариата. Сознание этого вдохновляет писателей, овладевших марксистско-ленинским мировоззрением, на создание художественных произведений с идейно-эмоциональной направленностью, утверждающей завоевания социализма. *Исторически конкретная* сознательность творчества писателей представляет собой очень высокий уровень его партийности.

Но отсюда не следует делать вывод о том, будто партийность возможна только в этой, особенно высокой форме своего развития, что творчество писателей, не овладевших миропониманием, основанным на «последнем слове революционной мысли человечества», беспартийно.

Так, А. В. Караганов в книге «Характер и обстоятельства» пишет, что та «прямота и открытость» защиты позиции определенного класса, которую В. И. Ленин считал основным критерием партийности, «возможна только в условиях высокоразвитых классовых противоположностей и классового самосознания только в эпоху пролетарской борьбы...»².

Между тем история показывает, что многие общественные деятели, в частности писатели, жившие задолго до этой эпохи, вполне могли отвечать такому критерию, хотя они и не обладали ясным пониманием закономерностей социального развития.

Вполне убедительно пишет об этом Г. И. Куницын: «...следует подчеркнуть, что партийность литературы и искусства, как наиболее ясная и последовательная форма проявления политики в художественном творчестве, вовсе не есть категория, свойственная лишь искусству социалистического реализма, присущая только художникам с марксистско-ленинским сознанием...» И далее: «Короче говоря, то, что некоторые советские и зарубежные критики называли единственным видом партийности в искусстве (партийность пролетарскую, коммунистическую), в действительности является *лишь* одним из видов *классовой партийности*, и тем именно видом, который представляет собой *высший и последний этап* в развитии классового сознания человечества»³.

Партийность литературно-художественного творчества вытекает из *идеологической* специфичности его содержания, которая исторически возникла впервые на самой ранней ступени развития антагонистического классового общества. Поэтому со времен возникновения словесного искусства как такового, при переходе общества к классово-государственному строю творчество всех писателей,

¹ Ленин В. И. Полн. собр. соч. Изд. 5, т. 12, с. 104.

² Караганов А. В. Характер и обстоятельства. М., 1977, с. 9.

³ Куницын Г. И. Политика и литература. М., 1973, с. 360, 367. (Курсив автора. — Г. П.)

обладавших *активностью* своих *общественных взглядов*, всегда заключало в себе тот или иной *уровень партийности*.

«Отец трагедии Эсхил и отец комедии Аристофан были оба ярко выраженными тенденциозными поэтами, точно так же и Данте, и Сервантес...»¹ — писал Ф. Энгельс в письме М. Каутской. «Тенденциозность» литературно-художественного произведения, точнее — его *тенденция*, наличие в нем идейно-эмоциональной направленности, утверждающей определенную перспективу национально-исторического развития, — это и есть выражение партийности творческого мышления *писателя*.

Этот уровень обуславливался степенью исторической конкретности понимания жизни писателями разных стадий развития общества и разных идейно-литературных течений на этих стадиях. Так, партийность творчества русских классицистов, убежденных, что самодержавная власть может способствовать культурно-правовому развитию общества, была очень исторически отвлеченной. Гораздо меньшей отвлеченностью обладала партийность творчества писателей, представлявших течение дворянской революционности, — Грибоедова, Пушкина, Рылеева, Кюхельбекера, Лермонтова, ранних Герцена и Огарева. Они понимали реакционность и антинародность самодержавно-крепостнического строя, но не сознавали с полной ясностью того, что антагонизм между дворянством и крестьянством продолжал бы развиваться и после полного уничтожения этого строя. Более конкретно мыслили писатели революционно-демократического течения — Некрасов, Чернышевский, Щедрин, В. Курочкин, Помяловский, Репетников, Каролин. Они понимали реакционность и антинародность всего дворянско-буржуазного политического лагеря, но ясно не осознавали неизбежности классового расслоения крестьянства и возникновения глубоких антагонизмов в его среде. Еще большей конкретностью мышления, опирающейся на научную теорию закономерностей общественно-исторического развития, овладевали писатели, идейно связанные с революционным движением рабоче-крестьянских масс.

Но бывает и так, что писатели *не осознают* партийности своего творчества. Неспособность подняться в своем творчестве до партийности вследствие социально-политической и идейной незрелости проявляли многие русские низовые демократические писатели XVIII—XIX вв., например М. Чулков, М. Комаров, А. Измайлов, А. Кольцов, Н. Успенский и другие. Пример тому, как это бывает в общественной жизни, мы находим в статье Ленина «Социалистическая партия и беспартийная революционность»¹ (1905). Указывая на многочисленные и разнообразные «жалобы» и «требования», которые возникали в широких демократических слоях начала XX в., враждебных существующему строю, но не имеющих еще ясных социально-политических идеалов, Ленин писал: «Потребность в «человеческой», культурной жизни, в объединении, в защите своего достоинства, своих прав человека и гражданина охватывает все

¹ Маркс К. и Энгельс Ф. Соч. Изд. 2, т. 36, с. 333.

и вся, объединяет все классы, обгоняет гигантски всякую партийность, встряхивает людей, еще далеко-далеко не способных подняться до партийности»¹.

Некоторые писатели обнаруживают только кажущуюся «беспартийность» своего творчества. Это бывает тогда, когда при всей активной, иногда даже воинственной консервативности своих убеждений они стремятся все же противопоставить нравственной низости реальной жизни своей общественной среды какие-то возвышенные отвлеченно-романтические идеалы и уходят в своем творчестве в этот воображаемый мир. При этом, однако, благодаря идейной искренности и творческой чуткости они не могут выразить торжество своих отвлеченных идеалов, осознают их неосуществимость, передавая ее в чувстве грусти, разочарования, нравственной безысходности. В русской литературе таковым было, в значительной мере, творчество Жуковского, Тютчева, Фета, раннего Блока и других поэтов.

Партийность художественного творчества, таким образом, различна в разные эпохи в разных литературных течениях и часто сложна по своим особенностям. Она всегда нуждается в пристальном историко-литературном исследовании.

Наивысший уровень партийности, тот, о котором писал В. И. Ленин в статье «Партийная организация и партийная литература», проявляют писатели, создающие произведения социалистического реализма.

2. Народность литературных произведений

В середине 1930-х годов советские теоретики литературы поставили проблему народности художественной литературы. Эта проблема, однако, возникла в русской критике исторически гораздо раньше.

О народности литературы впервые заговорили еще теоретики романтизма, сначала немецкие, а затем более остро поставившие этот вопрос и русские. Но создатели творческой программы русского гражданского романтизма — О. Сомов, В. Кюхельбекер и другие — употребляли этот термин не в социальном, а в этническом значении. Они разумели под «народностью» художественной литературы не демократический, а национальный ее характер.

Такое понимание народности сохранилось в русской критике и в последующие десятилетия. Когда В. Г. Белинский писал: «Повести г. Гоголя народны в высочайшей степени... под народностью должно разуметь верность изображения нравов, обычаев и характера того или другого народа, той или другой страны»², — он, оче-

¹ Ленин В. И. Полн. собр. соч. Изд. 5, т. 12, с. 136.

² Белинский В. Г. О русской повести и повестях Гоголя («Арабески» и «Миргород»). — Полн. собр. соч., т. 1. М., 1953, с. 295.

видно, разумел под «народностью» творчества Гоголя его *национальный* характер.

Позднее Белинский подошел к различению этих понятий. «Поэзия Пушкина, — писал он, — удивительно верна русской действительности, изображает ли она русскую природу или русские характеры: на этом основании общий голос нарек его русским национальным, народным поэтом...». Но тут же критик разъяснял: «*Народный* поэт — тот, которого весь народ знает...; *национальный* поэт — тот, которого знают все сколько-нибудь образованные классы...» «Национальный поэт выражает в своих творениях и основную... субстанциальную стихию, которой представителем бывает масса народа, и определенное значение этой субстанциальной стихии, развившейся в жизни образованнейших сословий нации. Национальный поэт — великое дело»¹.

Белинский, очевидно, полагал, что в жизни народных «масс» национальная «субстанция» проявляется «стихийно», а в жизни «образованнейших сословий» общества она «развивается» до «определенного значения». Видимо, критик при этом не отделял собственных интересов и запросов народных масс от интересов образованных слоев, и «национальное» значение творчества поэта было для него вместе с тем и народным.

Позднее Н. А. Добролюбов в статье «О степени участия народности в развитии русской литературы» (1858) писал о «немалой заслуге» русской литературы за последнее десятилетие, которая «может сделаться громадною, если распространение идей добра и правды будет продолжаться таким же образом и если интересы, возбужденные литературой, проникнут наконец в массы народа»². Заканчивая обзор исторического развития русской литературы, Добролюбов пришел к такому выводу: «Если окончить Гоголем ход нашего литературного развития, то и окажется, что до сих пор наша литература почти никогда не выполняла своего назначения: служить выражением народной жизни, народных стремлений»³.

Эту последнюю задачу — выражать «народные стремления» — Добролюбов считал особенно важной. С этой точки зрения он оценивал творчество разных писателей. «Кольцов, — писал он, — жил народной жизнью, понимал ее горе и радости, умел выражать их. Но его поэзии недостает всесторонности взгляда; простой класс народа является у него в уединении от общих интересов, только со своими частными, житейскими нуждами. Оттого песни его, при всей своей простоте и живости, не возбуждают того чувства, как, например, песни Беранже». «Мы видим, — указывал дальше критик, — что и Гоголь, хотя в лучших своих созданиях очень близко подошел к народной

¹ Белинский В. Г. Сочинения Александра Пушкина. Статья пятая. — Полн. собр. соч., т. 7. М., 1955, с. 332—333. (Курсив автора, разрядка наша. — Г. П.)

² Добролюбов Н. А. Полн. собр. соч., т. 1. М., 1934, с. 204. (Разрядка наша. — Г. П.)

³ Там же, с. 237—238.

точке зрѣнія, но подошел бессознательно, просто художественной ошупью»¹.

Из всего этого становится ясным, что подразумевал Добролюбов под задачей литературы выразить «народные стремления». Это значило, что писатели могут «совпадать» в идейной направленности своих произведений с «народной точкой зрения», с точкой зрения народных масс, в их «общих», т. е. гражданских, «интересах» и могут откликаться на такие их интересы сознательно. Этого критик ждал от «нынешнего направления», т. е. от современных ему писателей, развивающих традиции творчества Гоголя. «...Нынешние деятели, — писал он, — начинают явно стыдиться своего отчуждения от народа и своей отсталости во всех современных вопросах»².

Таким образом, Добролюбов первый отчетливо поставил вопрос о возможности народного значения художественной литературы, отличая его от вопроса о значении литературы для развития национальной духовной культуры. Но у него не оказалось — в ближайшие десятилетия — активных последователей в разработке этой проблемы. Ни академическое литературоведение, с господствовавшими в нем историко-культурными интересами, ни представители «абстрактно-классовой» социологии, по разным причинам, такой проблемы не ставили.

В середине 1930-х годов советские теоретики литературы вновь остро поставили вопрос о народности художественного творчества, исходя при этом из общественных интересов своей современности, откликаясь на новые идейные запросы своей страны, освобожденной от всех эксплуататорских классов. Но, увлеченные этими запросами в атмосфере дискуссий против «абстрактно-классовой» социологии, они впали в другую абстракцию — противопоставив народность литературы ее классовости.

В статьях «Ленинизм и художественная критика» и «Критические заметки», появившихся в «Литературной газете» (в начале 1936 г.), М. А. Лифшиц, выступая против одностороннего плехановского понимания «психологической зависимости художника от окружающей его среды», указывал на «тот коренной исторический факт», что искусство и литература являются отражением внешней действительности, зеркалом объективной, всесторонней человеческой практики, и утверждал, что «именно из этого факта исходил Ленин в своем анализе творчества Толстого». «Отсюда, из объективного мира», по его мнению, «берется и сама субъективная окраска классовой идеологии». Преодоление большими писателями ограниченности идеологических взглядов той социальной

¹ Добролюбов Н. А. Полн. собр. соч., т. 1, с. 244.

² Там же. (Разрядка нана. — Г. П.)

Из высказываний Белинского и Добролюбова следует, что народность литературы — это не ее национальное своеобразие, и не сочувственное изображение народной жизни, и не применение приемов устного народного творчества, а соответствие идейно-эмоциональной направленности произведений общественным интересам и идеалам народных масс на данной стадии их исторического развития.

среды, из которой они выходили, реалистическое «отражение действительности» и придает, по мнению теоретика, их произведениям народное значение. «Одно из двух, — писал Лифшиц, — или утверждайте, что все художественное развитие человечества, все достоинства классического искусства по своему «генезису» являются законным выражением эксплуататорской и собственнической идеологии, либо, наконец, поймите, что великие завоевания искусства достигнуты в процессе борьбы с этой идеологией, по мере приближения искусства к народу».

(Разрядка паша. — Г. П.)

Все это писалось со ссылками на ленинские статьи о Л. Толстом. При этом утверждалось, будто бы «у Ленина мы не найдем тех... точных... определений классовой природы Толстого, до которых так падки наши «социологи». На самом деле, в статьях В. И. Ленина есть достаточно точное определение и классовой сущности мировоззрения этого писателя, и обстоятельств, вызвавших его идеологический кризис (см. с. 84—85).

Противопоставив классовой идеологии писателей народное значение их произведений, которое возникает в результате верного творческого отражения в них «внешней действительности», Лифшиц и его единомышленники отрывали жизнь народных масс от жизни господствующих классов, так же как сторонники «абстрактно-классовой» социологии отрывали эти классы от жизни народа.

Так, придавая особое значение для развития западноевропейских литератур эпохе между французскими революциями 1789—1794 и 1848 гг., теоретик писал о народных движениях этой эпохи очень неопределенно и суммарно. По его мнению, народные массы тогда «уже поднялись до возмущения против их угнетателей, но еще не дошли до сознательной и последовательной борьбы». Отсюда проистекали «колебания в самой народной массе», отсюда «подлинно революционные движения в прошлом часто несли в себе ряд элементов патриархальных, религиозных, аскетических».

Однако народные трудящиеся массы и привилегированные классы всегда составляют единое национальное общество. Изменения в их образе жизни происходят вследствие исторического развития *всего* общества — его производства, экономических отношений, социально-политического строя. Поэтому в привилегированных классах положение различных социальных слоев изменяется от одной стадии развития всего общества к другой, между ними могут возникать свои противоречия, даже конфликты. Поэтому не существуют и «народные массы» вообще.

В. И. Ленин в статьях о Л. Н. Толстом писал не о народе вообще, а о русском крестьянстве, и не о крестьянстве вообще, а о «патриархальной деревне» того периода, когда она «отдана была... на поток и разграбление капиталу и фиску»¹. В результате русское крестьянство разделилось на три слоя. Говоря только об одном из них, о сельской буржуазии, Ленин и в нем различал две

¹ Ленин В. И. Полн. собр. соч. Изд. 5, т. 17, с. 210.

тенденции развития: торгово-ростовщическую («кулацкую») и производственную, фермерскую. Кулачество было реакционно в своей идеологии, фермерство же доходило до высот демократического просветительства. «Вы видите, — писал Ленин о выступлении крестьянина-трудовика в Государственной думе, — этот идеолог крестьянства стоит на типической точке зрения французского просветителя XVIII века»¹. И это тоже был народ.

Взгляды теоретиков «абстрактной народности» вызвали, естественно, возражения. И с осени 1939 г. против них началась активная дискуссия. Видеть в каждом крупном писателе реалиста, а всем глубоко реалистическим произведениям придавать народное значение, вне зависимости от особенностей их идейного содержания, выстраивать всех создателей таких произведений в единый ряд народных писателей — такое понимание истории литературы было признано методологически несостоятельным и вскоре получило название теории «единого потока».

Из всего этого, следовало, конечно, не отрицание самой проблемы народного значения произведений художественной литературы, а ее более верное, *конкретно-историческое* разрешение.

Сторонники теории «абстрактной народности» неправильно полагали, что основным достоинством литературных произведений, из которых может выскать их народное значение, является реализм. Существует много великих произведений художественной литературы различных стран и эпох *нереалистических* по принципу отражения жизни. Основным достоинством содержания произведений словесного искусства вообще является *глубина их проблематики и историческая правдивость их идейной направленности*. Реализм же может только значительно углубить и усилить эти основные достоинства произведений.

Нельзя противопоставлять классовый генезис народному значению произведений, отрывать одно от другого, как это делали сторонники теории «единого потока». Произведения получают народное значение прежде всего *благодаря* своей классовости. Так, Гоголь в своих «лучших произведениях» действительно «близко подошел к народной точке зрения» (Добролюбов), но не только «художнической ошущью», — хотя и это имело свое значение, — а прежде всего благодаря высоте и значительности своих отвлеченных гражданско-правственных идеалов, из которых и вытекала глубина *критического* осмысления им характеров помещиков и чиновников. В этом отношении на каждой стадии национального развития писатели разных литературных течений имели в своем творчестве совершенно различные возможности. Но мысль Добролюбова о возможности приближения писателя «к народной точке зрения» не отменяет мысль Белинского о том, что «национальный поэт выражает в своих произведениях» субстанциальность жизни

¹ Ленин В. И. Аграрная программа социал-демократии в первой русской революции 1905—1907 годов. — Полн. собр. соч. Изд. 5, т. 16, с. 376, 377.

своего общества, представленную народными массами, но развившуюся «в жизни образованнейших сословий нации».

Однако оба эти положения необходимо рассматривать и применять *исторически*. Сущность народной жизни не бывает неизменной — она меняется от одной исторической эпохи к другой. Например, французская общественная жизнь сильно изменилась в своих существенных свойствах от эпохи «Песни о Роланде» к эпохе Рабле, еще более — к эпохе Мольера, еще гораздо более — к эпохе Вольтера и совсем неузнаваемо — к эпохе Бальзака. И национальный характер всех слоев французского общества значительно переменялся за этот огромный период времени. Изменились в своем существовании, в своем образе жизни и образе мыслей и народные массы Франции. Поэтому Бальзак мог «приближаться к народной точке зрения» совершенно иначе, чем Мольер, а тем более иначе, чем автор «Песни о Роланде».

Отвечая на идейные запросы своего времени, эти писатели создают произведения высокой художественной ценности, являющиеся «памятниками» различных эпох национального развития, представляющие вклад в развитие национальной духовной культуры. Эта культура в веках и тысячелетиях находилась в руках привилегированных классов и удовлетворяла как будто только их идейно-художественные запросы, а народные трудящиеся массы — крестьяне, ремесленники, позднее также промышленные рабочие — долгое время не были приобщены к этой культуре, а на ранних ступенях национального развития даже к грамотности, необходимой для ее усвоения. Народные массы не имели тогда как будто никакого отношения к идейной направленности и художественным достоинствам произведений национальной литературы.

На самом же деле это была *их* национальная литература, написанная на *их* национальном языке, изображающая и идейно осмысляющая характерные особенности жизни *их* национального общества. Поэтому исторически правдивая и выраженная с большим художественным *совершенством* идейная направленность произведений каждой национальной литературы никогда не была и не могла быть по существу своему чуждой идейно-художественным интересам и запросам народных масс. Она всегда так или иначе отвечала на эти запросы, соответствовала им.

Если бы народные массы не были приобщены к субстанциальности национальной жизни, «значение» которой «развивали» писатели, принадлежавшие к господствующим слоям общества, тогда эти писатели были бы лишены возможности «приближаться к народной точке зрения». Однако в разные исторические эпохи это бывало по-разному.

В эпоху прогрессивного развития феодального строя и его авторитарной идеологии идеи *государственного единства* и *национальной независимости* не только отвечали самым жизненным интересам народных масс, но в какой-то мере и сознавались ими. Тем более что народные массы сами с оружием в руках активно участвовали в борьбе за эту независимость, а часть и за это единство.

Тогда народные певцы и сказители создавали произведения национально-исторического содержания наряду с писателями из господствующих слоев общества. Так, испанские «Песнь о моем Сиде» или французские «Песни о подвигах» (*chansons de gestes*) и «Песнь о Роланде» были творениями простых жонглеров, но пахотили широкие отклики в рыцарской среде. Русские былины о киевских богатырях создавались в крестьянской среде северных областей и, очевидно, по традиции, идущей от старого дружинного эпоса. Автор «Слова о полку Игореве», принадлежавший, несомненно, к боярско-воинской среде, призывал князей к национальному единству, думая при этом и о жизни, труде сельских «ратаев». Все эти произведения имели и национальное, и народное значение. То же можно сказать и о тех произведениях более поздних эпох, которые выражали национально-героический пафос, таких, как «Тарас Бульба» Гоголя или «Легенда об Уленшпигеле» Ш. де Костера. *Объективно* и они имели народное значение, хотя во времена создания этих произведений народ еще не знал их.

Позднее, когда феодальный строй потерял свою общенациональную прогрессивность, а его господствующие слои начали социально деградировать и паразитические тенденции в их жизни резко выдвинулись на первый план, характеристики этой жизни могли стать предметом *сатирического* осмысления и оценки. Сознание народных масс активно откликалось на такие враждебные им тенденции жизни привилегированных слоев — и в народе создавались сказки с ярко выраженным сатирическим пафосом. Таковы были, например, русские сказки «Шемякин суд», сказка «Об Ерше Ершовиче, сыне Щетишникове» и другие. Позднее прямая народная издевка над дворянством и духовенством слышна была в поэзии Бернса, в стихотворениях Беранже.

Вместе с тем многие крупные писатели, исходя из собственных гражданских идеалов, обращались к созданию сатирических и юмористических произведений, не опирающихся на традиции народного творчества. Таковы были Рабле и Пульчи, Мольер и Свифт, Гоголь и Щедрин, и другие. То, что смутно сознавали народные массы, они развивали на высшем художественном уровне, создавая выдающиеся ценности своих национальных литератур. Именно поэтому «Гаргантюа и Пантагрюэль», «Путешествие Гулливера», «Ревизор» и «Мертвые души», «История одного города», хотя и не были в свое время доступны широким народным массам, имели *объективно* народное значение.

Но массовая социальная деградация господствующих слоев феодального, а позднее и буржуазного общества вызывала, естественно, глубокие и напряженные моралистические и гражданские искания со стороны лучших, нравственно и умственно чутких их представителей. Эти искания в их социальной характеристике становились предметом идейного осмысления и оценки в произведениях многих выдающихся писателей тех исторических эпох, по преимуществу — в романах, драмах, лирике. Проявляя историческую правдивость своего идеологического мирозерцания, эти писатели

раскрывали обычно внутреннюю *слабость* и социальную *обреченность* таких исканий, идейные *поражения* их носителей в борьбе со своей социальной средой. Таковы лучшие трагедии Шекспира («Ромео и Джульетта», «Гамлет»), лучшие драмы Мольера («Мизантроп», «Дон-Жуан»), позднее драмы Метерлинка, Ибсена, Чехова. Таковы романы писателей-реалистов XIX в. — Бальзака и Стендаля, Диккенса и Теккерея, Пушкина, Лермонтова и Тургенева, Л. Толстого и Достоевского, Голсуорси, Т. Манна и других.

Глубиной и силой своей направленности, *разоблачающей* ограниченность и безысходность идейно-правственных исканий протестантов и мечтателей в среде господствующих классов, такие произведения также могли «приближаться к народной точке зрения» и тем самым иметь *объективно* народное значение, хотя народные массы, в своем подавляющем большинстве, их не знали или знали очень мало.

Наконец, еще одна большая группа выдающихся произведений национальных литератур могла отвечать, в той или иной мере, интересам народа. Народные массы сами могли подниматься до общенациональных гражданских интересов, не только участвуя в борьбе с внешними врагами общества, не только создавая паразитизм жизни своих поработителей или безысходность правственных исканий лучших из их среды, но и участвуя в крутых переломах общественной жизни своей страны. Народ не только сам восставал против существующей власти, но часто выступал и как активная решающая сила в политических революционных переворотах, приводящих более прогрессивные силы господствующих классов к власти. Поэтому литература, идейно оправдывающая революционные движения и призывающая к восстаниям, могла также иметь *объективно* народное значение, хотя часто и не доходила до широких народных масс. Такова революционная поэзия Мильтона и А. Шенье, Байрона и Шелли, Гюго, Пушкина и Лермонтова, Гейне и Бодлера и других авторов.

Сначала хранителями всех художественных ценностей различных национальных литератур были по преимуществу гуманистически мыслящие слои общества, позднее — просветительски мыслящие, в особенности представители дворянско-революционных и революционно-демократических движений. Но далее передовые общественные движения все более идейно сближались с жизнью народных масс, ориентировались на их общественные запросы, приближались к возможности того, чтобы приобщить их к национальным литературно-художественным ценностям. И сами народные массы, в своем историческом развитии, шли навстречу осуществлению таких возможностей. Решающее значение в этом процессе имел рост промышленных рабочих, крестьянской бедноты; отчасти фермерской крестьянской буржуазии. Передовые представители трудящихся масс освобождались от идеологической опеки господствующих классов, овладевали грамотностью и проявляли все больший интерес к достижениям национальной художественной литературы.

В поэме «Кому на Руси жить хорошо» Некрасов мог только мечтать о том «желанном» «времячке», «когда мужик... Белинского и Гоголя с базара понесет». В начале XX в. в таких произведениях М. Горького, как «Мать» и «Враги», русские промышленные рабочие показаны общественно-сознательной силой, которая уже вполне может приобрести к художественным достижениям настоящего и прошлого. Этот процесс идеологического созревания передовых трудящихся масс достиг большого размаха и глубины не только в России, но гораздо раньше в западноевропейском индустриальном мире. Объективное народное значение великих произведений национальных литератур всех предшествующих стадий исторического развития общества постепенно становилось вместе с тем реализованным *субъективно* — осознанным и идеологически усвоенным народными массами.

«В каждой национальной культуре есть, хотя бы не развитые, элементы демократической и социалистической культуры, ибо в каждой нации есть трудящаяся и эксплуатируемая масса, условия жизни которой неизбежно порождают идеологию демократическую и социалистическую», — писал В. И. Ленин в «Критических заметках по национальному вопросу» (1913). Художественная литература, к которой постепенно прибывает наиболее прогрессивная и сознательная часть трудящихся масс, которая даже отчасти создается их представителями, — это «демократическая культура». Противопоставляя ее «культуре буржуазной», В. И. Ленин пишет дальше: «Ставя лозунг „интернациональной культуры демократизма и всемирного рабочего движения“, мы из каждой национальной культуры берем *только* ее демократические и ее социалистические элементы...»¹

Выяснение классового генезиса литературных произведений и их партийной, идеологической направленности в конкретно-историческом понимании того и другого должно быть методологическим ключом для раскрытия *закономерностей* развития национальных литератур на различных его стадиях, что является важнейшей задачей литературоведения. На этой основе необходимо выяснение национального и народного значения произведений, что является завершающей, оценивающей — «аксиологической» — задачей их изучения.

Все это может быть достигнуто в процессе тщательного исследования содержания и формы произведений, и не только исторически конкретных особенностей их содержания, но и исторически порождающих, типологических его свойств.

Из предыдущей главы легко можно сделать вывод о том, что в творческих программах различных направлений, возникавших в европейских национальных литературах с XVII в., с большой теоретической активностью были намечены понятия этих основных типологических свойств художественного содержания. В программе классицизма была выдвинута проблема литературных *жанров*,

¹ Ленин В. И. Полн. собр. соч. Изд. 5, т. 24, с. 121.

в программе сентиментализма и романтизма — проблема *пафоса* произведений в его разновидностях, в программе реализма — проблема принципов *художественного отражения* жизни. Литературоведение было призвано к теоретической разработке каждой из этих проблем, без разрешения которых невозможно полноценное изучение произведений в свособразии их содержания и формы.

Начинать следует с рассмотрения пафоса произведений как наиболее осязаемой стороны их содержания, непосредственно воздействующей на сознание читателей и слушателей.

IX. ПАФОС ЛИТЕРАТУРНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ И ЕГО РАЗНОВИДНОСТИ

1. Понятие пафоса у Гегеля и «эстетические категории»

В литературно-художественных произведениях писатели всегда выражают свои идейно-эмоциональные оценки изображаемых общественно-исторических характеристик жизни. Однако эти оценки только тогда бывают убедительными для читателей и слушателей, только тогда находят в их сознании соответствующий отклик, когда они вытекают не из идейного «произвола» писателей, но из правдиво осмысляемых ими объективных *существенных* свойств и противоречий самих изображаемых характеров, когда им свойственна поэтому какая-то глубина и определенность.

А для глубины и исторической правдивости осмысления изображаемых характеров общественные идеалы писателей должны обладать активностью и значительностью. Писатели, чьи взгляды на жизнь не отличаются этими свойствами, оказываются неспособными проникать своей эмоциональной мыслью через индивидуальное и случайное в сущность и закономерность человеческих отношений, действий, переживаний. Их мысль скользит по поверхности жизни, цепляется за ее случайности. Их эмоциональное отношение к действительности не получает определенности, их оценка характерного не углубляется до *пафоса*.

Среди теоретиков прошлого, затрагивающих эту проблему (Аристотель, Лонгин, Шиллер, Белинский и другие), более всего для ее понимания сделал Гегель. В главе, посвященной характеристике «действия» как основы сюжетов художественных, прежде всего литературных, произведений, он указывает, что «действие (разрядка наша. — Г. П.) является наиболее ясным раскрытием человека, раскрытием как его умонстроений, так и его целей», что изображение действия «составляет преимущественный предмет поэзии». Гегель полагает далее, что вообще в искусстве «борьба друг с другом должны интереса идеального характера», что «такими интересами являются существенные потребности человеческого сердца», что «это — силы человеческой души» и человек «должен

способствовать их проявлению внутри себя». Философ называет эти силы «всеобщими силами действия»¹.

Пафос, по Гегелю, это и есть «всеобщие силы, которые выступают не только сами по себе, в своей самостоятельности, но также живут в человеческой груди и движут человеческой душой в ее сокровеннейших глубинах». «Пафос, — полагает философ, — образует подлинное средоточие, подлинное царство искусства; его воплощение является главным как в произведении искусства, так и в восприятии последнего зрителем». «Пафос волнует, потому что в себе и для себя он является могущественной силой человеческого существования»².

Эти определения пафоса творчества, данные Гегелем, верны, но в некоторых отношениях односторонни, прежде всего в том, что они сводят пафос к эмоциональной сфере человеческой деятельности — к «потребностям сердца», к «силам души», к тому, что «живет в человеческой груди». О пафосе *мысли* при этом ничего не говорится. А между тем общественные убеждения людей, осознание ими своих идеалов, их собственно идейная неудовлетворенность жизнью также очень часто являются для них «всеобщими силами действия» и возбуждают соответствующие состояния и стремления их «душ» и «сердец».

А вместе с тем понимание пафоса художественных произведений страдает у Гегеля *объективизмом*. Философ интересуется только пафосом переживаний и действий изображенных персонажей, так как в них, по его представлениям, только и раскрывается идейное содержание произведений. А пафосу мыслей и чувств самого художника, пафосу эмоционального осмысления им характеров персонажей, выраженному в их образах, Гегель не придает никакого значения. Но именно в этом и заключается идейная направленность произведений искусства.

Наконец, содержанием искусства, по мнению Гегеля, может быть воспроизведение лишь таких моментов и сторон действительности, в которых проявляется самосознание развивающегося «мирового духа», которые, иначе говоря, являются выражением *прогрессивных* тенденций общественной жизни тех или иных народов. А те особенности человеческого существования, которые лишены национальной прогрессивности или, по Гегелю, уже «покинуты» «мировым духом», не могут стать предметом изображения в истинном искусстве. «...В идеальном изображении действия. — утверждает Гегель, — чисто отрицательное не должно находить себе места...»; то, «что является только отрицательным, тускло и плоско внутри себя и оставляет нас либо совершенно безучастными, либо отталкивает нас от себя...»; «зло как таковое, зависть, трусость и подлость всегда отвратительны»³.

Но такое ограничение содержания художественного творчества только положительными моментами развития человеческой жизни

¹ Гегель Г. В. Ф. Эстетика, т. 1, с. 227, 228, 229, 240.

² Там же, с. 240—241.

³ Там же, с. 230.

не оправдывается фактами истории искусства. Те низкие нравственные свойства, на которые ссылается Гегель, — озлобленность и зависть, трусость и подлость, как и другие, — тоже часто становятся и в реальной жизни, а затем и в сюжетах произведений своего рода «всеобщими силами» человеческой деятельности. Они часто закономерно возникают в общественно-исторических характерах людей как проявления их нравственных и идеологических позиций, порождаемых противоречиями социальной жизни. Они оказываются, тем самым, очень существенными свойствами человеческих характеров, определяющими развитие их отношений. И искусство, конечно, никак не может пройти мимо них. Всем хорошо известно, что оно постоянно обращается к изображению отрицательных, общенационально-регрессивных и реакционных характеристик жизни.

Эмоциональное осмысление писателем прогрессивных тенденций национально-общественного развития создает в его произведениях исторически правдивый пафос *утверждения* изображаемой жизни. С такой же закономерностью эмоциональное осмысление регрессивных и реакционных тенденций развития создает в литературно-художественных произведениях исторически правдивый пафос *отрицания* изображаемой действительности. Но жизнь многообразна и в своих прогрессивных, и в своих регрессивных тенденциях. Поэтому как пафос ее идейного утверждения, так и пафос ее отрицания различны в своих существенных особенностях. И тот, и другой имеют свои *разновидности*. Каковы же они?

По давней философской традиции, идущей от Гегеля, а еще более от «Эстетики» Ф. Шлегеля, основные свойства явлений жизни, могущие вызывать соответствующий пафос художественных произведений, это — «возвышенное» и «низменное», «трагическое» и «комическое». Теоретики, примыкающие к этой традиции, называют эти свойства «эстетическими категориями» и полагают, что они представляют собой разновидности прекрасного. Так ли это?

Как было показано выше (см. с. 53), термин «эстетика» может иметь двойное значение. Его можно понимать по Баумгартену, который видел в «эстетике» науку о красоте, о прекрасном как чувственно воспринимаемом совершенстве явлений жизни. С этой точки зрения «возвышенное» и «низменное», «трагическое» и «комическое» никак нельзя считать разновидностями «прекрасного».

Прекрасное — это более или менее *совершенное воплощение* существенных свойств какого-то *рода* явлений жизни в *отдельном* его явлении. А «возвышенной», «трагической», «комической» человеческая жизнь может быть не по совершенству воплощения своей сущности, а по самой этой сущности. Например, трагические по своей сущности отношения и переживания людей будут прекрасны, если они получают совершенное, законченное проявление или в реальной жизни, или, еще более, в жизни героев литературных произведений. Но проявление это может быть и не совершенным, а значит и не прекрасным. То же можно сказать и о комической по своей сущности человеческой жизни. С этой точки

зрения «трагическое» и «комическое», равно как и «возвышенное» и «низменное», сами по себе не могут быть названы «эстетическими» определениями («категориями»).

Об этом очень убедительно писал Чернышевский: «...мы должны будем сказать, что прекрасное и возвышенное — совершенно различные понятия, не подчиненные друг другу...» «Поэтому, если эстетика — наука о прекрасном по содержанию, то она не имеет права говорить о возвышенном, как не имеет права говорить о добром, истинном и т. д.»¹.

Но «эстетику» можно понимать и по Гегелю — как «философию» или, точнее, как «общую теорию искусства». Тогда и «возвышенное», «трагическое», «комическое» как существенные свойства человеческой жизни, возбуждающие пафос художественного творчества (как момента *содержания*), и прекрасное как совершенное воплощение художественного содержания в соответствующей ему *форме* найдут в ней свое место. Они будут, конечно, эстетическими определениями («категориями»), но, как видим, совершенно различными, относящимися к разным сторонам художественных произведений. При этом «возвышенное», «трагическое», «комическое» все же нельзя будет считать моментами «прекрасного».

Отрицать это могут только сторонники «субъективной» эстетики, не признающие объективного существования «эстетических свойств» жизни и полагающие, что они возникают лишь в сознании людей, порождаясь в нем ассоциациями с теми или иными моментами «общественной практики» (см. с. 55).

Недостатком традиционного понимания «эстетических категорий» является также то, что это понимание, возникнув в абстрактных системах идеалистической философии первой половины XIX в., не получило дальнейшего развития на основе тех понятий, которые постепенно складывались в теориях отдельных искусств, в частности — в теории литературы.

Современная теория литературы, интересуясь объективными свойствами человеческих характеров и отношений, способными возбуждать пафос художественных произведений, не может ограничиться понятиями «возвышенного» и «низменного», «трагического» и «комического». Она прибавляет к ним и другие подобные же «категории» — такие, как героическое и драматическое, как романтическое и сентиментальное, как юмористическое и сатирическое. Все это тоже разновидности пафоса литературных произведений, которые не учитываются обычно в традиционных представлениях об «эстетических категориях».

Но пафос литературных произведений, как уже сказано, — явление очень сложное, разностороннее. И его разновидности *не внеположны* друг другу — они относятся к разным сторонам жизни и деятельности людей в реальной действительности и персонажей в художественных произведениях. Поэтому они образуют от-

¹ Чернышевский Н. Г. Эстетические отношения искусства к действительности, с. 21—22.

дельные *группы*, часто взаимопроникающие друг в друга. Возвышенное и героическое, трагизм и драматизм относительно близки друг к другу, так как возникают в идейно-эмоциональном осмыслении противоречивости объективной человеческой *деятельности*. Это — одна группа разновидностей пафоса.

2. Возвышенное

Говоря о «всеобщих силах действия», которые существуют и сами по себе, объективно, и вместе с тем могут стать «силами человеческой души» и «двигать» ее в «сокровеннейших глубинах», Гегель дает краткое перечисление этих «великих мотивов искусства». Таковы, по его мнению, «семья, родина, государство, церковь, слава, дружба, сословие, достоинство, а в романтическом мире особенно честь, любовь и т. п.»¹.

Все это, у Гегеля, лишь отдельные примеры, в основном убедительные, но не подкрепленные анализом и, главное, не систематизированные. Попробуем связать эти общественно-нравственные категории, начиная с более частных и переходя постепенно к все более общим и существенным.

Любовь, дружба и подобные нравственные отношения отдельных людей могут быть только их личными привязанностями, основанными на индивидуальном и случайном и не имеющими «сверхличного» значения. Но бывают и такая любовь, и такая дружба, которые вытекают из сознания и высокой оценки *нравственных* свойств своего предмета. Такими свойствами могут быть «достоинство» и, в широком смысле, «честь» тех личностей, к которым обращены любовь и дружба. Так, любовь Наташи Ростовой к Анатолию Курагину или дружба Онегина и Ленского — явления первого уровня; любовь Лаврецкого к Лизе Калитиной, дружба Лопухова и Кирсанова — явления второго, более высокого уровня.

Иначе говоря, «всеобщими силами души» любовь и дружба становятся тогда, когда они основаны не просто на индивидуальной привязанности и увлечении, но когда в них выражается стремление к тем или иным идеалам, пусть даже неясно, отвлеченно, сублимированно осознанным. Идеалы же действуют на людей нравственно возвышающе, представляют для них нечто *возвышенное*. Возвышенная любовь, дружба, товарищество, уводящие людей за пределы личного, индивидуального, могут быть пафосом их отношений.

Но достоинство, честь, а иногда и «слава» отдельных лиц сами вытекают из приобщенности их к каким-то общественным коллективам, связанным определенными идейными стремлениями. Гегель упоминает только о «сословии» и «церкви». Но сословия — это юридическая форма существования и отношений социальных классов. А классы не существуют изолированно — между ними всегда

¹ Гегель Г. В. Ф. Эстетика, т. 1, с. 228—229.

возникают социальные, политические, идейные антагонизмы, так как они заинтересованы в осуществлении различных тенденций национального развития. Для оправдания и защиты этих тенденций в разных классах национального общества возникают соответствующие общественные *движения*, или собственно идейные, или идейно-политические, всегда осознающие и формулирующие так или иначе свои идеалы. На ранних ступенях развития народов общественные идеалы нередко получали религиозное осмысление, а сами общественные движения нередко принимали церковную или антицерковную формы организации.

Достоинство, честь, слава отдельных личностей, придающие возвышенный характер их любви, дружбе, товариществу, всегда возникают благодаря тому, что эти личности участвуют, более или менее активно и сознательно, в тех или иных общественных движениях и как-то представляют их всем складом своего мышления, переживаний, деятельности. Так, дружба Карлоса и Позы («Дон Карлос» Шиллера) основана на внутреннем благородстве каждого из них, стремлении пожертвовать собой в борьбе с тиранией королевской власти. Таков же характер дружбы Павла Власова и Андрея Находки («Мать» Горького), людей, вдохновленных их общим новым мировоззрением и перенективами политической борьбы. Любовь патрицианки Валерии к Спартаку («Спартак» Джованьоли) вызвана чувством восхищения убежденностью и мужеством героя в борьбе за освобождение римских рабов. Елену Стахову покорила в Инсарове («Накануне» Тургенева) идейно-демократическая целеустремленность героя, его высокое чувство гражданственности; во имя любви к нему она готова покинуть родину и вместе с любимым бороться против порабощения его страны.

Но общественные движения не существуют вне общенационального развития. Гегель упоминал о «родине» и «государстве». Родина — это не просто страна, где люди живут частной жизнью и где жили их отцы. Это — всегда какое-то национальное общество на какой-то ступени своей социально-исторической жизни, в каких-то перспективах развития. По отношению к таким перспективам общественные движения определенной эпохи всегда обнаруживают какую-то степень общенациональной прогрессивности или реакционности. А государство — это национальная, материально-политическая организация власти экономически господствующего класса. Тем самым оно само может представлять собой общенационально-прогрессивное или реакционное движение, вооруженное соответствующими идеологическими концепциями.

Но национальные государственные организации и общественные движения всегда создаются деятельностью отдельных личностей, которые могут стать их выдающимися творцами и представителями, проявляя при этом ту или иную степень своей идейной убежденности, свои личные силы и способности. Люди, участвующие в общественных движениях и государственных организациях, способствующих национальному развитию, могут возвышаться над узколичными, частными, кастовыми интересами, подниматься до

стремлений «сверхличных», общегражданских, проникаться заботами о благе страны, о ее будущем, о благе народных масс.

Стало быть, прогрессивные интересы развития национального общества на данной ступени его исторической жизни и представляют собой ту последнюю инстанцию, из которой, через различные опосредствования, исходят нравственные свойства характеров людей, их отношений, деятельности, переживаний, достойные называться *возвышенными*.

Возвышенное существует в самой действительности как пафос жизни и деятельности людей. Но оно может стать и пафосом литературно-художественных произведений. Происходит это тогда, когда писатель изображает возвышенные события общественной жизни, возвышенные действия, отношения, мысли и переживания своих героев и идейно *утверждает* их характеры в своем эмоциональном осмыслении, придавая через это и образам своего произведения соответствующую направленность. Тогда возвышенное оказывается не только пафосом деятельности персонажей произведения, но и пафосом творческого мышления самого писателя, определяющим свойства стиля его произведений, выражающимся в них.

В связи с этим необходимо оспорить и уточнить понимание возвышенного, данное Гегелем в «Эстетике». Он понимал возвышенное как свойство художественной идеи, вытекающее из невозможности для нее находить себе определенную и соответствующую «форму внешнего существования», как порожаемое этим несоответствие идеи форме своего выражения. Он находит такое несоответствие в самой ранней стадии развития искусства, которую он назвал «символической». Но Гегель вполне мог бы применить понятие «возвышенного» и при характеристике последней, третьей — по его концепции, — «романтической» ступени художественного развития человечества. Он, по существу, и сделал это, определяя сущность романтического искусства как «возвышение духа к его истине» из конечности его непосредственного существования, как «возвышение духа к себе»¹.

Едва ли, однако, можно решить проблему возвышенного, исходя лишь из соотношения содержания и формы произведений искусства. Вполне убедителен вопрос Чернышевского: откуда в таком случае возникает возвышенное? Не создается же оно самим преобладанием формы выражения над идеей, в ней выраженной, или идеи над формой, не принадлежит ли оно прежде всего самой идее — самому содержанию художественного произведения? А если это так, то проблему возвышенного в искусстве надо решать в ином плане — в плане соответствия *содержания* национальной жизни исторически конкретным *формам* развития этой жизни, которые это содержание в себе воплощают и которые получают свое идейно утверждающее изображение в искусстве.

Возвышенность действий, событий, переживаний часто находит свое отражение и в других разновидностях пафоса художественных произведений. Прежде всего — в пафосе драматизма.

¹ Гегель Г. В. Ф. Эстетика, т. 2. М., 1969, с. 232. (Разрядка наша. — Г. П.)

3. Драматизм как вид пафоса

Драматичность человеческих отношений и переживаний, а отсюда и идейно-эмоциональное осмысление их в произведениях художественной литературы всегда вызываются глубокими жизненными антагонизмами. Драматичны такие отношения и переживания людей, такие события в их жизни, которые порождаются их столкновениями с *внешними* силами, угрожающими нравственным ценностям их общественного или личного существования, а иногда даже и самому их существованию.

Драматичные события и переживания могут быть и общественно-закономерными, и случайными по своему происхождению. Но только первые из них могут становиться темами художественных произведений, так как искусство вообще имеет своим предметом общественно-исторические характеристики жизни (см. с. 45).

Так, когда человек внезапно становится жертвой несчастного случая, его положение драматично, но оно не вытекает из сущности его общественно-исторического характера. В сюжетах литературных произведений подобные случаи часто изображаются, но они создаются воображением писателя для *мотивировки* поведения персонажей, служат поводом для раскрытия их внутреннего мира, а также гиперболическим средством идейного утверждения или отрицания их характеров. Таковы, например, гибель Ленского от выстрела Онегина, смерть Базарова от случайного заражения крови, самоубийства Ставрогина и Анны Карениной. Таковы и падающая болезнь Мышкина, внезапное заболевание Ивана Ильича, пизофрения Коврина.

Драматизм же общественно-закономерных отношений, действий, переживаний часто составляет самую основу содержания литературных произведений. Когда люди сознательно готовятся к освободительной войне, активно участвуют в вооруженных столкновениях с врагами, или когда они ведут опасную политическую борьбу и становятся жертвами репрессий, или когда они повседневно непосильно трудятся под гнетом власти имущих слоев общества — во всех подобных ситуациях антагонизмы жизни вызывают глубокий драматизм действий и переживаний людей, воздействуют на самую сущность их характеров, формируют в них соответствующие свойства.

Подобные драматические ситуации возникали на самых ранних стадиях жизни народов, прежде всего в их столкновениях и борьбе с силами природы. Уже тогда люди научились фантастически осознать столкновения внешнеположенных друг другу могучих стихийных сил в самой природе. Они осознавали их как *возвышенно-драматические* и слагали о них свои мифы. Таков древнегреческий миф о борьбе сил земли — титанов — с силами неба — с богом грозных луч Зевсом, побеждающим титанов. Отсюда возник и более поздний миф о титане Прометее, давшем людям земной (управляемый) огонь, а отсюда и возможность усовершенствовать орудия труда, и обреченном за это Зевсом на вечные муки. Таковы же мифы о ги-

бели и воскресении бога Диониса, о похищении Аидом Персефоны и другие. В них драматически осознаются закономерные столкновения стихий природы.

С развитием военных столкновений между народами, особенно в условиях классово-государственной организации общества, люди научились *идеологическому* осмыслению возвышенно-драматического пафоса, выражающему утверждение или отрицание жизни. Последнее с большой силой выразилось, например, в пьесе Эсхила «Персь». В ней изображены тяжелейшие драматические переживания придворных персидского царя Дария и его самого при вести о сокрушительном поражении, нанесенном его, казалось бы, непобедимому флоту со стороны флота слабых греческих городов. Драматизм переживаний героев выражает идейное отрицание Эскилом их деспотической державы, а косвенно — идейное утверждение свободы государственной жизни греков. Такую же направленность получает пафос драматизма в «Слове о полку Игореве». Он пронизывает всю повесть — от предчувствий неизбежной беды для Игоря и его войска, в первой ее половине, до горьких сетований о его поражении, принесшем беду всей русской земле, — во второй. В основном это — произведения с *идейно-отрицающей* направленностью.

Но драматизм событий и переживаний героев произведений может иметь и *идейно-утверждающую* направленность. Такова направленность «Песни о Роланде», изображающей драматические события борьбы франкских войск Карла V с сарацинами, в особенности — гибели Роланда и Оливера в Ронсевальском ущелье. Такова направленность многих «Дум» Рыльского, например «Ивана Сусанина».

Возвышенным драматизмом может обладать и политическая борьба внутри общества, выражающаяся в соответствующих действиях и переживаниях. И в их изображении драматизм может получать *идейно-утверждающую* или *отрицающую* направленность. Так, главный герой пьесы Шекспира «Макбет», подстрекаемый непомерным честолюбием, жаждет овладеть королевским тронном и для достижения этой цели преступно убивает людей, стоящих на его пути, — короля Дункана, своего друга и соперника Банко, а затем даже жену и детей Макдуфа. Во всем этом у него нет внутренних сомнений и колебаний. Он — отъявленный злодей. Его предсмертный ужас — заслуженная расплата за злодейство.

В романе современного немецкого писателя П. Шаллюка «Энгельберт Рейнке» драматизм получает противоположную идейную направленность. В его основе — зачаянная, крайне смелая борьба свободолюбивого учителя Рейнке с фашизмом за умы и сердца учеников. Учитель разбирает на уроках стихи Гейне, дает сочинение на тему о свободе... Один из учеников доносит на него. Рейнке схвачен властями. Он гибнет, замученный в Бухенвальде. Все это живо в памяти сына Рейнке — Энгельберга, который после разгрома фашизма приходит учителем в ту же школу и становится нестерпимым немим укором для всех сослуживцев его отца, стремящихся забыть прошлое.

Не менее драматичными могут быть и идейно-политические конфликты, находящие свое выражение в отношениях частной жизни, которые также часто становятся предметом художественного изображения. Возвышенность драматизма таких конфликтов зависит от того, насколько переживания их участников связаны со *сверхличными* идеалами. Так, в комедии «Горе от ума» Грибоедова главный герой, Чацкий, вступает в глубокий, драматичный конфликт с реакционными чиновно-дворянскими кругами. Возвышенность этого конфликта создается гражданскими идеалами героя — утверждением им свободы идейных исканий, презрением ко всякому пресмыкательству перед самодержавной властью. Отсюда вытекает и та ожесточенность, с которой реакционные круги выступают против Чацкого.

Гораздо меньше возвышенности заключает в себе драматичный конфликт Жюльена Сореля с реакционными дворянскими кругами в «Красном и черном» Стендаля. В глубине души Жюльена живет тайное увлечение Наполеоном и порождаемая им острая враждебность к буржуазно-дворянскому укладу жизни. Но вместе с тем герой не может найти другого пути для удовлетворения своих смутных честолюбиво-бунтарских стремлений, кроме личной карьеры, опирающейся на поддержку тех самых дворянских кругов, которым он внутренне чужд и враждебен. Жюльен заутюживается в этом внутреннем конфликте, а автор романа создает ему очень резкую развязку: герой совершает мстительное убийство, вызывающее смело ведет себя на суде и этим обрекает себя на казнь.

Все это — драматизм конфликтов идейно-политического значения. Но в литературе нередко отражается и неизбывный драматизм повседневной жизни людей, обреченных всем общественным укладом их страны и эпохи на беспросветное существование. Таков, например, драматизм жизни и переживаний бедных чиновников в повестях и романах Достоевского — Девушкина («Бедные люди»), Мармеладовых («Преступление и наказание»), Красоткиных («Братья Карамазовы»).

Но драматизм и в жизни, и в литературных произведениях часто тесно связан с другой разновидностью пафоса — с героикой.

4. Героика

Возвышенным драматизмом обладает осознание важнейших общенационально-прогрессивных задач, возникающих в жизни общества, борьба за их осуществление, события, складывающиеся в процессе такой борьбы. Но сама *деятельность* отдельных людей, активно участвующих в этой борьбе и создаваемых ею событиях, может иметь *героическое* значение. Героика возникает тогда, когда то или иное великое общенациональное дело и те огромные усилия, которые необходимы для его осуществления, для активного преодоления возникающих при этом противоречий и препятствий, становятся сущностью характера отдельной личности, когда они *само-*

стоятельно, свободно, инициативно проявляются в ее деятельности, когда *всеобщее* воплощается и осуществляется в действиях *отдельного* лица, озаряя их своим великим значением. Героика — это активная деятельность личности, разрешающая возвышенно-драматическую ситуацию. Героика таит в себе скрытое противоречие между общественно-исторической *необходимостью* действий и нравственной *свободой* осуществляющей их личности.

В «Эстетике» Гегеля дано очень узкое понимание возможностей героического в человеческой истории. Он полагал, что героическая деятельность была свойственна лишь людям, жившим в «веке героев», — на тех ранних стадиях развития общества, когда государственная система или еще не сложилась, или еще не получила большого развития, не ограничивала свободу действия личности. Тогда, — пишет Гегель, — «сила нравственности покоится только на индивидах, становящихся по своей частной воле и благодаря выдающейся силе и влиянию их характера во главе той действительности, в которой они живут».

Когда же государственная жизнь достигает значительной развитости, тогда, по Гегелю, наступает эпоха «прозаически упорядоченной действительности». Тогда «положение *отдельных* индивидов в государстве таково, что они должны примкнуть к этому прочному порядку и подчиниться ему», тогда они уже «не обладают никакой субстанциальностью внутри самих себя». К тому же, по Гегелю, в государстве существует разделение общественного труда, поэтому «каждый индивид получает лишь определенную и ограниченную долю в работе целого» и «государство в целом... не может быть доверено произволу, силе, мужеству, храбрости, могуществу и разумению отдельного лица»¹.

Гегель был прав, утверждая, что так называемый «век героев» был той исторической стадией развития национальных обществ, когда героическая деятельность в реальной жизни осуществлялась особенно свободно, широко и беспрепятственно, и это нашло свое выражение в художественной словесности многих народов. Таковы легенда о Геракле и Тезее, подвиги ахейских и троянских героев в «Илиаде», битва Беовульфа с Гренделем и с драконом в древнегерманском эпосе и т. д.

Но с возникновением и развитием государственности возможности героической деятельности людей, вопреки мнению Гегеля, не уменьшились, а только изменили свой характер. Героические деяния, действительно, становились *внешне* менее свободными и инициативными, связанными заранее данными предначертаниями. Они делались поэтому внешне более трудными, но зато внутренне более *сознательными* и нравственно *ответственными*. Они все более проникались чувством нравственного долга и чувством чести, отражавшими в себе величие поставленной задачи.

Так, в «Песни о Роланде» граф Роланд, сражаясь с врагами в Ронсевальском ущелье, выступает как вассал короля Карла Вели-

¹ Гегель Г. В. Ф. Эстетика, т. 1, с. 193, 191, 192. (Курсив автора. — Г. П.)

кого, который поручил ему прикрывать отход главного войска франков. Но для Роланда — это не формальный приказ, которому он только вынужден повиноваться; это почетная задача, в которой воплощены общественные интересы всей «Франции милой». Это — его долг, свободно и сознательно принятый им на себя, выполнение которого он свободно готов отдать все свои силы; это его собственное героическое дело, ради которого он не боится погибнуть. Геройство Роланда в этом смысле выше геройства Ахилла в «Илиаде». В нем нет произвола, свойственного поступкам гомеровских героев, каждый из которых действует сам за себя. Но в нем есть уже зачатки свободно «осознанной необходимости» какого-то общего дела, которому предана отдельная личность.

А на высоких ступенях государственной централизованности общества это начало свободно осознанной необходимости разрешения общенациональных задач, полных величественного драматизма, может проявляться с еще большей силой. Эта сила тем больше, чем более высокая и ответственная задача принята на себя отдельной личностью и чем более прогрессивное значение имеют те общи перспективы национального развития, с которыми связана эта задача. Такова, например, борьба французского короля Людовика XI против бургундского герцога Карла Смелого, изображенная в романе В. Скотта «Квентин Дорвард» и в романе Б. Неймана «Дьявол». На протяжении своего долгого царствования Людовик, почти самодержавный король, совершенно свободно и инициативно отдает весь свой ум, волю и дипломатический талант осуществлению великого, полного драматизма общенационального дела — политическому объединению Франции, развитию ее торговли и промышленности. При этом, правда, он часто прибегает к хитрости и жестокости, без которых не мог бы победить своих многочисленных и сильных противников, тоже коварных и жестоких. Людовик XI — героическая личность своей исторической эпохи в свойственной ей форме политической деятельности.

Значит, подчинение личности существующему «прочному порядку» вовсе не лишает ее деятельности национально-исторической «субстанциальности», как казалось Гегелю. Вместе с тем философ напрасно полагал, что интересы государства не могут выражаться «конкретным действием одного индивида». Наоборот, в истории часто бывает так, что отдельная личность не только номинально, юридически представляет государственную власть, но и, опираясь на ее реальную силу, свободно, инициативно ставит перед обществом великие общенационально-прогрессивные задачи и героически возглавляет общество в драматическом осуществлении этих задач.

Это могут быть задачи защиты национальной свободы и независимости общества от внешних врагов, на них посягающих. В истории можно найти много примеров тому, как князья, короли, императоры лично вставали во главе войска, отражающего нападение врагов, как они со всем напряжением своих личных сил вели исторически справедливые войны. Таков был и Петр Великий, стратеги-

чески организовавший и лично правдиво подготовивший победу русского войска над шведами под Полтавой, с большой исторической правдивостью, хотя и с немалой долей «нормативности», воспетый Пушкиным в его поэме.

Кроме того, необходимо иметь в виду и то важное обстоятельство, что в истории отдельных народов, в сложном переплете их национального становления, иногда происходит как бы возвращение к ситуации «века героев». Это бывает тогда, когда старая государственная власть ослабевает или совсем лишается своего национального значения, а новая власть еще не существует или только начинает складываться и когда заботы о независимости родины берут на себя те или иные национальные силы, еще не организованные государственно. Так было, например, на Украине в XVI—XVII вв., когда вооруженный отпор и нападениям польского католически-шляхетского государства, и набегам крымских татар взяла на себя свободная национальная военная организация — Запорожская Сечь, в которой участвовали люди различных социальных слоев и которая представляла собой как бы поздний рецидив военной демократии. Гоголь в повести «Тарас Бульба» с высоким пафосом изобразил и демократическую атмосферу жизни запорожцев, и героические воинские действия сечевого войска под стенами польской крепости Дубно.

Гегель не учитывал также и того, что государство бывает не только общенационально-прогрессивной, но и реакционной силой, препятствующей всякому национальному развитию, и что отсюда вытекает историческая необходимость антигосударственной деятельности передовых общественных движений, направленной к революционному свержению старой власти или ее существенному ограничению. Эта деятельность приобретает поэтому национально-историческое величие и требует героических усилий и отдельных личностей, и демократических масс в процессе драматического преодоления общественных противоречий.

Активное участие в революционных событиях, раскрепощающих общество, открывающих ему широкие перспективы национального развития, требующих для своего осуществления очень возвышенных и значительных гражданских идеалов, возбуждает в сознании отдельных людей еще более сильное чувство свободно принятого на себя гражданского долга и нравственной ответственности за осуществляемое общее дело, еще более глубокое переживание его величия. Героиня революционной деятельности может даже превосходить в этом отношении героиню борьбы за национальную независимость. Ведь люди борются при этом против сил, принадлежащих к их национальному обществу.

Такая ситуация с большой остротой воплощена в сюжете романа Войнич «Овод», действие которого происходит в Италии. Его главный, романтически настроенный герой, юноша Артур Бертон, возмущенный гнетом итальянской аристократии и римской церкви, которые правили страной как вассалы Австрийской империи, становится членом тайного революционного общества «Молодая Ита-

лия». Преданный своим духовником и подозреваемый товарищами в измене, он вынужден покинуть страну. Через несколько лет, после тяжелейших испытаний, он возвращается на родину совсем другим человеком — мрачным, язвительным скептиком и калекой. Никем не uznанный, Артур ведет активную героическую революционную борьбу, в разгар которой подвергается аресту, а затем казни. Скептицизм Артура вызван не только предательством и скитаниями вне родины, но, в основном, его разочарованием в самых близких ему людях — в любимом воспитателе, епископе Монтанелли, который оказался его отцом, но скрывал от него это, и в любимой девушке Джемме, которая поверила в его измену и вышла замуж за другого. Смерть Артура — вызов не только врагам, но и друзьям.

Драматические ситуации могут разрешаться героическими действиями, но они же могут и углубляться до трагизма.

5. Трагизм

Трагическая ситуация более напряженная и сложная. Она создается не только столкновением с угрожающими внешними силами, но прежде всего внутренним противоречием между *жизненными стремлениями личности и признаваемыми ею сверхличными ценностями жизни.*

Трагические ситуации, подобно драматическим, находили отражение еще в древнем мифологическом творчестве разных народов, но, видимо, гораздо позднее — только тогда, когда в обществе уже возникла авторитарная государственная и церковная власть. Выдающимся явлением такого рода были мифы о «грехопадении». Так, в библейском мифе Адам и Ева сначала живут в раю — в состоянии блаженного неведения, а затем, вкусив запретный плод «познания добра и зла», навсегда теряют свое былое блаженство, обреченные на муки труда и деторождения. По другому мифу, «грехопадение» совершил первоначально один из высших ангелов, усомнившийся в вечности и благодати бога, отпавший от него и ставший Демоном, духовной силой, враждебной богу и соблазняющей людей.

Конфликты этих символических сюжетов трагичны в своей человеческой сущности. Значительная часть национального общества в какие-то моменты его развития, как и отдельная личность в какой-то момент своего роста, могут потерять убеждение в силе традиционных авторитетов, бывших до того основой и опорой их духовного существования, и власть в сомнение. Тогда в сознании людей происходит тяжелая, трагическая борьба между неизбежностью отрицания былых идеалов и стремлением возвратиться под их успокоительную власть; борьба эта может получить различную развязку.

Трагические мифы о «грехопадении» нередко, особенно в эпохи буржуазных революций, привлекали к себе внимание писателей раз-

ных течений и получали в сюжетах их произведений различную идейную направленность. Так возникли «Потерянный рай» Мильтона, «Каин» Байрона, «Элоа» Вильи, «Демон» Лермонтова. В антицерковном понимании мифологического падшего ангела как Люцифера, как воплощение «познания и свободы», раскрепощающих человеческий дух от власти авторитарных представлений, Лермонтов в своей поэме продолжает Байрона. У него, так же как у Байрона, это — индивидуалистическое раскрепощение, обрекающее личность на холод гордого одиночества, которое трудно переносить. Трагизм ситуации поэмы и заключается в том, что личность, вставшая на мучительный путь индивидуалистического протестантизма, даже когда она хотела бы возвратиться к прежнему блаженству невинного существования, не может преодолеть скептического отношения к жизни, порожденного познанием добра и зла, и выйти из своего мрачного изгнания и отщепенства.

Однако трагические конфликты часто возникали и в активной гражданской деятельности людей. Впервые они получили огромное значение для искусства в эпоху становления демократической античной государственности — в аттической драматургии. В своем подавляющем большинстве пьесы Эсхила, Софокла, Эврипида выражали в своих легендарных сюжетах идейное отрицание произвола власти старой родовой аристократии в свете идеалов рабовладельческой демократии (см. с. 72—74).

Позднее теоретически обобщая творчество аттических трагиков, Аристотель дал в своей «Поэтике» определение трагедии как жанра, а вместе с тем и особенностей ее пафоса. «Трагедия, — писал он, — есть подражание действию важному и законченному... при помощи речи... посредством действия, а не рассказа, совершающее, благодаря состраданию и страху, очищение и добрых аффектов»¹.

Такое определение трагического не может не показаться нам, при существующей у нас расчлененности разновидностей пафоса, слишком широким. Переживания «сострадания и страха» могут быть вызваны не только трагичными, но и сильно драматичными конфликтами, изображенными в художественных произведениях. Например, те эпизоды в «Илиаде», где повествуется о долгом и упорном смертельном единоборстве Ахилла и Гектора под стенами Трои, о гибели Гектора от руки Ахилла, о глумлении последнего над телом убитого врага, вызывают, несомненно, у слушателей и читателей самые глубокие чувства сострадания. Но это — столкновения внешних и равноправных сил, поэтому, сколь ни ужасны их переизжития и развязка, их изображение выражает очень сильный пафос драматизма, но не трагизма. Истинно трагичны в «Илиаде» те эпизоды, в которых отец Гектора, Приам, тяжело страдает не только от смерти сына, но еще более от того, что тело его остается непогребенным, пренебрегая своим «царским» достоинством, идет в стан врагов, униженно умоляет отдать ему тело Гектора и полу-

¹ ПМЭМ, т. 1, с. 117—118.

чает согласие Ахилла только тогда, когда напоминает ему о бренности человеческого существования.

Неясная мысль Аристотеля о том, что исполнение трагедий приводит к «очищению» (*katarsis*'у) чувств «сострадания и страха», вызвала у филологов и теоретиков искусства много различных толкований¹. Исходя из признания *идеологической* сущности искусства, следует, быть может, так понимать эту мысль. Искусство, изображая трагические действия и переживания *отдельных* лиц, осознает и оценивает через это их *существенные* свойства. Этим оно как бы возносит трагические (и драматические) переживания своих героев над всем личным и случайным, освобождает их от всего эмпирически данного, идеологически сублимирует их в сознании своих зрителей, слушателей, читателей и в этом смысле как бы возвышает и просветляет их собственные подобные же переживания.

Для того чтобы такое «очищение» осуществилось в полной мере, трагические конфликты, вытекающие из произвола власти, должны получить нравственное осмысление. Древнегреческие трагики, сознавая это, или приводили своих героев, совершивших злодеяния, к запоздалым раскаяниям («Царь Эдип» и «Антигона» Софокла), или заставляли их колебаться и мучиться от злодеяния («Хозфоры» Эсхила), или делали их нравственным судьей хор трагедии («Агамемнон» Эсхила). В трагедиях других эпох и литературных течений такой нравственный «итог» происшедшего не всегда осуществлялся.

Так, в трагедии Расина «Британник» изображается первое преступление римского императора Нерона, происшедшее из-за безграничности его власти. Нерон, домогаясь любви Юлии, возлюбленной его брата, Британника, угрожает ей смертью своего соперника. Получив отказ, он отравляет брата на пиру, в присутствии всего двора, но остается нравственно безнаказанным. Происходит трагическая развязка, но сам Нерон не является трагическим характером, скорее им оказывается Юлия.

Несравненно более убедительно разрешение трагической коллизии в «Борисе Годунове» Пушкина. Герой совершает в прошлом преступление, открывающее ему дорогу к трону. И в сюжете пьесы Борис, несмотря на глубокое общественное недовольство, становится царем. Он стремится властно и мудро править страной в борьбе с враждебными ему внутренними силами, в атмосфере нарастающего нравственного осуждения. Но мнение народа оказывается неподвластным ему — оно становится у Пушкина как бы трагедийным хором, напоминающим царю о его злодействе и вызывающим в нем тяжелые нравственные мучения, которые и приводят его к преждевременной смерти. Годунов — трагический характер на протяжении всей пьесы.

Бывает и так, что личность, стоящая у власти, пользующаяся нравственным признанием общества, казалось бы, могущая многое

¹ См. об этом в кн: Лосев А. Ф. и Шестаков В. П. История эстетических категорий. М., 1965, с. 85—99.

сделать для своей страны, не имеет, однако, для этого необходимых нравственных сил и способностей и трагически мучается сознанием внутренней противоречивости своего положения. Таков царь Федор Иоаннович в одноименной трагедии А. К. Толстого. Подобная же ситуация разворачивается в некоторых «исторических хрониках» Шекспира («Генрих VI», «Король Иоанн») и в «Эрике XIV» Стриндберга.

Таков трагизм, создаваемый действиями людей, облеченных высшими, сверхличными прерогативами государственной власти, но злоупотребляющих ею ради личных интересов, или пришедших к ней через преступление, или оказавшихся неспособными осуществить ее величие по своей личной слабости.

Но трагические ситуации часто создаются и в борьбе против государственной власти, изжившей свое национально-прогрессивное значение или нравственно запятнавшей себя. Трагизм возникает тогда, когда люди, выступающие против власти, исторически еще не созрели для победоносной борьбы с ней, когда они осознают свою личную или коллективную слабость и неподготовленность, мучаются этим сознанием, но все же пытаются действовать и гибнут в неравной борьбе.

Такова ситуация «Гамлета» Шекспира, трагизм которой не только в характере главного героя, но во всем изображенном соотношении сил. Гамлет — наследный принц, он хочет и должен извергнуть с датского престола подлого убийцу своего отца и узурпатора королевской власти — Клавдия. Но принц, недавно вернувшийся на родину из Виттенбергского университета, оказывается одиноким, ему не на кого опереться в Дании — против него и король, и все придворные, и даже его родная мать, Гертруда, ставшая женой убийцы его отца. Все относится к нему с подозрительностью и недоброжелательством, и, чтобы уцелеть в этой неравной борьбе, он вынужден скрывать свои намерения и притворяться почти безумным. Поневоле он приходит к мысли, что «Дания — тюрьма».

Жизнь в Эльсноре наносит окончательный удар гуманистическим воззрениям Гамлета, сформировавшимся в университете, — его взглядом на человека как на существо «благородное разумом», как на «венца всего живущего». Кризис этих идеалов, видимо, назревал у него и раньше, а не только в результате всего происходящего. Его тирада против дурных общественных нравов современности вообще («Кто снес бы плети и глумление века, гнет сильного, насмешку гордеца...») выглядит постепенно выношенным горьким обобщением. Оно и усиливает — в понимании принца — тяжесть его собственного положения: «Век распался — и скверней всего, что я рожден восстановить его». (Разрядка наша. — Г. П.)

Значит, Гамлет увидел в том зле, которое обращено против него лично, проявление зла всего «века» — зла сверхличного. Поэтому и чувство собственного долга покарать убийцу отца столкнулось в его душе со смутным сознанием неспособности для него такой общей задачи. Это трагическое внутреннее противоречие, а не без-

волие, не рефлексия сама по себе вызывает сомнения и колебания прища и доводит его до мыслей о самоубийстве («Быть или не быть...», «умереть, уснуть...»). Оно вызывает мрачные размышления Гамлета на кладбище и толкает его на опасный поединок с Лэртом, во время которого он и гибнет от нового подлого предательства Клавдия — еще одного свидетельства нравственной расшатанности «века».

Трагизм деятельности передовых общественных движений, которые выступают против реакционной власти нравственно вполне справедливо, но исторически преждевременно и этим обрекают себя на поражение, с особенной силой проявился в восстании русских дворянских революционеров — «декабристов». Оно изображено в романе Ю. Тютюнова «Кюхля» не столько с героической, сколько именно с трагической своей стороны. В момент временного междуцарствия у участников восстания возникает глубокое противоречие между их долгом решительно действовать и сознанием того, что этот момент застает их врасплох, что у них еще нет достаточных сил и организованности. В ночь перед восстанием на квартире Рылеева заговорщики тяжело переживают это. «Боже, ведь у нас совсем нет сил», — говорит Штейнгель. — «Может быть подождать? Ведь у них артиллерия...» — говорит Трубцкой, у которого дрожат губы. «Мы на смерть обречены. Непременно действовать», — отвечает Рылеев и «становится белым». Все события на Снатской площади изображены автором главным образом в сумятице и неразберихе, приведших к быстрому разгрому восстания. Писатель, несомненно, сгустил в своем изображении эту сторону происшедшего, но не исказил этим основную тенденцию, возникшую в самой действительности.

Таковы, в основном, трагические ситуации, складывающиеся в *гражданской* деятельности людей. Но трагизм возникает нередко в отношениях и переживаниях *частной* жизни. Это бывает тогда, когда в сознании человека появляется глубокое противоречие между личными стремлениями и его возвышенными, сверхличными идеалами, вытекающими из величия тех или иных общественных узаконений. Таков, например, конфликт знаменитой трагедии французского классика П. Корнеля «Сид»: рыцарь Родриго, защищая честь своей благородной семьи, убивает на дуэли отца своей возлюбленной Химены, который оскорбил его отца. Теперь Химена, по тому же закону семейной чести, не только не может стать женой Родриго, но и искренне убеждена в необходимости для себя отомстить за убийство отца — добиться казни Родриго, ибо дуэли между рыцарями запрещены королем под страхом смерти. В глубине же души она еще сильнее любит Родриго, показавшего себя настоящим рыцарем. Честь и любовь вступают в душу обоих в трагический конфликт, из которого, по существу, нет выхода. Но Корнель дает трагедии счастливый конец, заставив короля, вопреки собственному указу, склонить влюбленных к брачному союзу. И несмотря на традицию разрешать трагические конфликты кровавыми развязками, никто из героев не погибает.

Древнегреческие драматурги, а затем и драматурги-классицисты обычно делали главными героями своих трагедий людей высокопоставленных, так как, по их взглядам, деятельность таких людей имеет решающее значение для жизни и развития общества. Но трагические конфликты могут возникать и в жизни людей обыкновенных, даже принадлежащих к социальным низам. Их могут изображать не только драматурги, но и эпические писатели. Так, в романе В. Скотта «Эдинбургская темница» шотландская крестьянка, Дженни Динс, сурово преданная пуританским, нравственно-религиозным взглядам, может спасти свою сестру Эффи, беременную вне брака, от угрожающей ей виселицы, если покажет на суде, будто бы Эффи своевременно призналась ей в своем грехе. Но Дженни не в силах совершить лжесвидетельство, и в душе ее возникает трагический конфликт между родственными чувствами и убеждениями. Выход, как и у Корнеля, — во вмешательстве высшей власти. Дженни одна идет из Эдинбурга в Лондон и, поражая придворных своим достоинством, вымалывает у королевы помилование своей падшей сестре.

Еще более тяжелы трагические переживания, когда просить о помощи не у кого. В таком положении оказались герои повести Я. Отченашка «Ромео, Джульетта и мрак», чешский юноша Павел и еврейская девушка Эстер, в годы гитлеровской оккупации Чехословакии. Случайно встретив одинокую и затравленную Эстер, уже получившую вызов в гестапо, Павел тайно укрывает ее в каморке при мастерской своего отца. В этом проявляется не только его жалость к девушке, но и чувство чести, стихийный протест и вызов насильникам, поработившим его народ. Несколько недель, в обстановке усилившихся репрессий, Павел носит Эстер еду и книги, и между ними возникает глубокая и чистая любовь. Он скрывает от нее, на какой смертельный риск для себя, своих родителей, соседей он идет, помогая ей. Но любовь Эстер оказывается еще самоотверженнее — тайком от Павла, в момент самых зверских облав, она уходит на улицу и гибнет от пули фашистского патруля.

Таким образом, трагические конфликты в жизни и в литературе отличаются от конфликтов драматических не просто силой и напряженностью вызываемых ими переживаний и роковой развязкой. Все это в них производно и обязательно. Основная, существенная особенность таких конфликтов заключается в том, что возникают они в сознании людей, преданных какой-то возвышенной идее, вступающих своими переживаниями и вытекающими из них действиями — иногда только предполагаемыми — в противоречие с ней. Люди, способные переживать такие глубокие внутренние противоречия, — *трагические личности*. Глубиной и одаренностью своей натуры они доводят противоречия, создаваемые обстоятельствами национально-общественной жизни, до высокой степени значительности. В художественных произведениях эти возможности, существующие в действительности, получают более высокую степень активности и законченности воплощения.

Вместе с тем есть существенное различие между возвышенным и героическим как разновидностями пафоса, с одной стороны, и драматическим и трагическим — с другой. Художественное раскрытие возвышенности и героичности действий и переживаний персонажей произведений всегда включает в себе идейно-эмоциональное *утверждение* их характеров. А художественное раскрытие драматизма действий и переживаний персонажей может служить и идейному утверждению их характеров, и идейному отрицанию последних. Рассмотренные выше разновидности пафоса имеют и некоторое общее свойство. Они порождаются внешними и внутренними *конфликтами*, проявляющимися в действиях, а отсюда и в переживаниях людей в жизни и персонажей в художественных произведениях.

Но есть и другие разновидности пафоса, которые создаются, в основном, *постоянно существующей противоречивостью* бытия в сознании людей в жизни и персонажей в произведениях искусства, из которой может вытекать, далее, конфликтность их отношений и действий. Для осознания и оценки такой противоречивости жизни в национальных обществах должны были *исторически* сложиться определенные социальные и идейные предпосылки. К таким разновидностям пафоса относятся прежде всего сентиментальность и романтика.

6. Сентиментальность

Сентиментальность легко отождествляется с сентиментализмом как литературным направлением, или, точнее, направлениями, возникшими в западноевропейских литературах в середине и во второй половине XVIII в., а в русской — в самом его конце. Именно в литературах сентиментализма был осознан и назван впервые пафос сентиментальности. Но из этого не следует, что такой пафос никогда не возникал в литературных произведениях до возникновения сентиментализма или что он не мог в них существовать и после того, как направление сентиментализма уже ушло в историческое прошлое.

Сентиментальность надо отличать, с другой стороны, от простой чувствительности. Чувствительность может возникать у человека от раздраженности и слабости его нервов; она может проявляться у него в моменты какого-либо его торжества или похвалы ему с чьей-то стороны, в минуту восторженности, вызванной гражданскими или личными обстоятельствами, и при каких-то тяжелых и печальных событиях, и т. д. Сентиментальность — состояние более сложное, вызванное, в основном, *идейным* осмыслением определенной противоречивости в социальных характерах людей. Чувствительность — явление лично-психологическое, сентиментальность имеет обобщающе-познавательное значение.

Сентиментальность переживания возникает у человека тогда, когда он обнаруживает способность осознать во внешней *пезначи-*

тельности жизни других людей, а иногда и в своей собственной, нечто внутренне *значительное*, во внешней *недостойности* этой жизни внутреннее нравственное *достоинство*, являющееся простейшим сверхличным началом истинно человеческого существования. Такое осознание вызывает чувство душевной умиленности, чувство растроганности.

Отсюда становится ясным, что сентиментальность как идейно-эмоциональная оценка человеческих характеров в их указанной противоречивости и, далее, как *пафос* осмысления жизни с этой ее стороны требует от самого субъекта такой оценки не только относительно высокого уровня духовной развитости. Она требует от него также и такой идейно-психологической способности, которую можно назвать эмоциональной, душевной *рефлексией*.

Способность к душевной рефлексии возникает в относительно культурных слоях различных национальных обществ исторически и, по-видимому, на той сравнительно поздней стадии их развития, которую обычно называют эпохой Возрождения. Это была эпоха освобождения личности от тех устойчивых и узаконенных общественных корпораций, которые были основаны на авторитарных отношениях и поэтому нивелировали личное начало и личную инициативу. На этой почве происходил процесс идейного раскрепощения личности от авторитарных норм мышления и от соответствующего склада чувств и представлений. На этой ступени национальной жизни в сознании передовых и умственно развитых слоев общества и возникало постепенно новое свойство — идейный интерес к нравственному состоянию своей личности, к ее внутреннему миру, склонность к эмоциональному самосозерцанию и самоанализу.

В полной мере эта склонность развилась тогда, когда старый феодальный правопорядок в западноевропейских странах вступил в пору своего общего кризиса, когда новые, буржуазные отношения уже преодолевали изнутри этот старый уклад общественной жизни. В Англии, Франции, Германии это происходило на протяжении XVIII в. И в художественной литературе этих стран возникли тогда те направления, которые получили название сентиментализма.

Одним из теоретиков немецкого сентиментализма, прогрессивного по своим идеалам, был Ф. Шиллер. В статье «Наивная и сентиментальная поэзия» (1796) он высказал свое понимание особенностей содержания сентиментальной литературы, имеющее и свои сильные, и свои слабые стороны. Существенно отметить, что Шиллер имел в виду при этом *общие свойства* пафоса сентиментальности. Так, «настоящим основателем сентиментальной поэзии» он считал римского поэта Горация — «поэта цивилизованного и испорченного века», воспевающего «сладкое блаженство своего Тибура»¹.

Тяготение к простоте, непосредственности и наивности жизни природы и человеческого существования среди природы, любова-

¹ Шиллер Ф. Полн. собр. соч., т. 3. СПб., 1893, с. 485.

ние всем этим со стороны людей, которые тяготеют и нравственно отталкиваются от жизни цивилизованной и испорченной цивилизацией, с ее злоупотреблениями и пороками, — таково, по Шиллеру, основное содержание «сентиментальной поэзии». Ее он отличает от поэзии «наивной», которая была создана древними народами, не знающими цивилизации, не испорченными ею, а поэтому и не стремящимися найти для нее антитезу во всем естественном и неиспорченном. Эти народы сами жили естественной жизнью и со всей простотой и непосредственностью изображали ее в своей поэзии. У древнего грека, полагает Шиллер, не было «того сентиментального интереса, с каким мы... так жадно бросаемся на сцены и характеры натуральные»; «он не привязывался к ней (природе. — Г. П.) с той искренностью, чувствительностью, сладкой грустью, как мы, новейшие»¹.

Поэт «сентиментальный» живет «в состоянии цивилизации, где гармония человеческой природы заключается только в идее». В таких условиях «силу поэта составляет возведение действительности до идеала». Он лишь «отражает впечатление, производимое на него предметом, и на этом отражении основывается то, что сам он растроган и заставляет нас быть растроганными»². Для него природа — это «предмет тоски», потому что она «представлена утраченной»³. Поэт «онакаивает ее как будто нечто существовавшее и теперь потерянное». «Сила его состоит в пополнении недостаточного предмета из самого себя»⁴. В связи со всем этим, по Шиллеру, в «наивной» поэзии «рефлексия не имеет... никакого участия»⁵, а следовательно, она имеет большое значение в поэзии «сентиментальной».

Шиллер был неправ, полагая, что те свойства человеческой жизни, которые могут вызвать у людей сентиментальные настроения, должны были уже всецело уйти в историческое прошлое и в цивилизованном обществе могли осуществляться только в художественной идее. Но, придавая мыслям Шиллера расширительное значение, можно сказать, что сентиментальность возникала тогда, когда наивная и безыскусственная, обладающая нравственной цельностью и чистотой жизнь общества в целом или отдельных его слоев уже уходила в прошлое или же была оттеснена на периферию социальных отношений и находилась в пренебрежении. Для возникновения сентиментального мирозерцания необходимо было также, чтобы в каких-то кругах общества, живущего цивилизованной жизнью, возникло глубокое недовольство ее испорченностью и порочностью и чтобы эти общественные круги искали для себя идейно-нравственное удовлетворение в стремлении к безыскусственной, нравственно цельной и чистой жизни, пренебрегаемой или уже уходящей в прошлое.

¹ Шиллер Ф. Полн. собр. соч., т. 3, с. 485.

² Там же, с. 488—489.

³ Там же, с. 492.

⁴ Там же, с. 493.

⁵ Там же, с. 499.

Как показывает опыт европейских литератур XVIII в., писатели-сентименталисты постоянно находили предмет своей чувствительности и эмоциональной рефлексии в характерах своих современников. В большинстве случаев это были люди, принадлежавшие к социальным низам или к тем слоям общества, которые сохранили в себе пережитки патриархальности. Они и проявляли в той или иной мере в своей жизни, отношениях, переживаниях нравственную чистоту и безыскусственность, скромность и искренность. Осознание и идейное утверждение этих сторон их существования и было своего рода художественным открытием писателей, стремящихся уйти в своем воображении от пороков цивилизованного общества. Неиспорченность и естественность жизни простых, незаметных людей становилась у этих писателей предметом их эмоциональной рефлексии, вызвала в их душе чувствительность и «сладкую грусть».

Но нередко такие писатели, в особенности творцы лирической поэзии, стремились найти подобные же идеальные свойства жизни в самих себе. Тогда предметом идейно-художественной эмоциональной рефлексии становились для них собственные переживания. Они искали и культивировали в себе самих стремления к простой, наивной, безыскусственной жизни и противопоставляли такие стремления тому, что в них же было создано отношениями цивилизованного общества. Творческая типизация социальных характеров в таком их осмыслении и оценке и создавала сентиментальные по своему пафосу художественные произведения.

Отчетливое выражение пафос сентиментальности получил в передовой французской литературе середины XVIII в., особенно в романе Ж.-Ж. Руссо «Юлия, или Новая Элоиза». Развитие любовных отношений между Юлией, девушкой из знатной и богатой дворянской семьи, и ее учителем Сен-Пре, человеком без имени и состояния, в решающей мере обусловлены их глубоким социальным неравенством. С самого начала своей взаимной сердечной привязанности они вынуждены были сознавать, что это — нечто совершенно недопустимое и заслуживающее самого резкого осуждения со стороны семьи и всей сословной среды, к которой принадлежит Юлия. Для этого у влюбленных были все основания. Подруга Юлии, Клара, считала невозможным, чтобы барон д'Эганж согласился отдать свою дочь человеку «без роду и племени». Юлия также полагает, что «высокомерный дворянин и помыслить не может, что человек незнатный влюблен в его дочь». И сам барон уверен, что его имя утратит свой блеск и покроется позором, если он позволит своей дочери вступить в брак с «безвестным бродягой, нищим, живущим на подаюния».

Влюбленные глубоко возмущены такими взглядами, и они противопоставляют им целую социальную концепцию, идущую, конечно, в основном от автора. Во взглядах барона, отца Юлии, они видят выражение сословных, светских предрассудков и презирают светскую жизнь с ее условностями и суетой, с ее жестокостью. «Нет, светская суета не даст ницу сердцу. Среди мнимых радостей оно еще горше чувствует, что лишилось радостей истинных...», —

пишет Сен-Пре. «Предрассудки — сущие псадия ада, — отвечает Юлия, — они портят лучшие сердца, то и дело заглушая голос природы».

Свою любовь Юлия и ее друг осознают как проявление *естественности и свободы* и противопоставляют ее светским предрассудкам и принуждению. «...Вопреки неравенству нашего положения, вопреки родителям и нам самим, судьбы наши соединены навек...» «Величие человека не зависит от сословия, и тот не обретет счастья, кто не проникнется самоуважением», — пишет Юлия. «Он жертва предрассудков, — замечает Сен-Пре о себе самом, — и бессмысленные правила возводят непреодолимую преграду для справедливых стремлений его сердца». «Как нестерпимо противоречие между возвышенным духом и низким общественным положением!» — восклицает он.

Отвращаясь от испорченной жизни света, влюбленные идеализируют простую и естественную жизнь среди природы. Сен-Пре замечает, что «светская учтивость» расставляет ловушки перед «сельской простосердечностью». Он хотел бы жить с Юлией в «никому неведомых краях», не подчиняясь «людскому мнению». Он любит жизнь крестьян в горах Валле — жизнью «простого и счастливого народа». И Юлия называет любовь и радость «друзьями сельской простоты».

Возлюбленные страдают от безнадежности своего чувства. Это заставляет их унывать, проливать слезы. «Все тревожит меня и приводит в уныние... Казалось бы, и нет повода к слезам, а непрощенные слезы катятся из глаз», — пишет Юлия. «Сто раз на день готов я броситься к вашим ногам, оросить их слезами...» — пишет Сен-Пре. Но в этом для них сладость страданий. «Все это навевало на меня какую-то смутную тоску — а она полна очарования для чувствительного сердца», — признается Сен-Пре. «Понимаешь ли ты, — пишет Юлия, — сколько нежности пробуждает в сердце тоска и как любовь растет вместе с печалью». Во всех этих чувствительных переживаниях Юлии и ее друга, в порождающем их социальном самосознании героев автор всецело на стороне возлюбленных. Пафос сентиментальности персонажей романа выражает идейное утверждение их социальных характеров со стороны писателя.

Такую же идейную направленность заключали в себе и произведения русского сентиментализма. В основе идейного содержания «Новых од» и «Философических од» Хераскова, повестей Карамзина, элегий Жуковского также лежала антитеза между тщеславием, развращенностью светского дворянского общества и нравственной чистотой жизни усадьбы и патриархальной деревни. И эти положительные нравственные свойства простой, незаметной, а иногда и презираемой высшим обществом жизни становились в этих произведениях предметом утонченной эмоциональной рефлексии.

Однако из того обстоятельства, что сентиментальность как разновидность пафоса была впервые осознана только в литературе

сентиментализма, не следует, как уже было сказано, что она не возникла в литературе предшествующих эпох. Шиллер был, конечно, неправ, называя Горация «основателем сентиментальной поэзии» — имея в виду его «Стихотворения». Ни эту книгу римского поэта, хотя в ней есть идеализация древней простоты жизни и старинных нравов, ни «Буколики» его современника Вергилия, изображающие нежные и чувствительные переживания пастухов, ни идиллии их греческого предшественника Феокрита, в которых чувствительных излияний было еще больше, ни пастушескую повесть Лонга «Дафнис и Хлоя» нельзя считать сентиментальными по своему пафосу. Конечно, в них изображались социальные характеры именно с такой их внутренней противоречивостью, которая в исторически более поздние времена стала предметом идейного осмысления, породившего пафос сентиментальности. Но в содержании этих произведений не было еще одного, решающего свойства — *эмоциональной рефлексии самих персонажей* и — еще более — *их авторов*. Все эти писатели были лишь отдаленными предшественниками собственно сентиментальных поэтов, прозаиков, драматургов.

Первые проблески сентиментальности можно, очевидно, найти в творчестве ряда провансальских трубадуров, относящемся ко второй половине XII в. Некоторые из них, явно не удовлетворенные аристократическим укладом жизни и аристократическим пониманием утонченной, «куртуазной» любви к женщине, пытались вложить в это понятие более широкое и даже демократическое содержание. Изображение влюбленного в «прекрасную даму» они строили нередко на утверждающих мотивах его эмоциональной рефлексии. Влюбленный погружен в свои чувства, но он робок и печален, не смеет высказаться и вынужден таиться в своих нежных и возвышенных переживаниях от могущих погубить его соглядатаев и доносчиков; он непрерывно вздыхает и плачет, а иногда и умирает от несчастной любви.

Никто еще не мог тогда назвать это «сентиментальностью», такого понятия тогда еще не было. Но в указанных произведениях уже сказались основные черты и внутренние условия возникновения такого рода идейно-эмоционального осмысления жизни, углубляющегося до значения пафоса.

Эпоха расцвета и культивирования сентиментальных и сентиментально-романтических переживаний в европейских литературах скоро прошла. Но условия, необходимые для возникновения этой разновидности пафоса, продолжали существовать, и сентиментальность нередко со всей силой проявлялась даже в произведениях реалистических направлений. Примером может служить повесть Достоевского «Бедные люди». Девушкин создает себя «маленьким», «бедным человеком, хуже ветошки». У него есть лишь простой, «подчас, даже черствый» кусок хлеба. Служивцы презирают его за то, что он только «перенисывает». Он прячется от других в своей бедности. Вместе с тем про себя Девушкин гордится своим скромным трудом, своей «добродетелью», считает себя «гражданином», высоко ценит в себе свою «репутацию», свою «амбицию», го-

тов посылно их защищать от поругания. Он делает это с глубоким душевным надрывом, с «горячностью сердца», со скрытыми слезами, доходит до обобщения о странном, «взыскательном» поведении «бедных людей». Такова же и Варешка, которая полна «болезненных впечатлений» и воспринимает все «тяжело и мучительно, так что сердце переполняется и душа просит слез». Автор и утверждает идейно своих героев этими переживаниями сентиментальной рефлексии, являющимися основным пафосом всей их перипетики.

Пафосом сентиментальности отличаются некоторые произведения Диккенса («Рождественские рассказы», «Битва жизни» и другие), Некрасова (например, «Орина, мать солдатская», «Мороз — Красный нос») и многих других писателей XIX и XX вв.

Способность к эмоциональной рефлексии имела исторически большое значение для возникновения не только сентиментальности, но и романтики. Разясняя эту разновидность пафоса, надо четко разграничивать ее с другими явлениями литературного процесса, с которыми она часто бывает связана и с которыми ее обычно смешивают терминологически. Таков главным образом романтизм в различных значениях этого слова.

7. Романтика

Слово «романтичный» (англ. romantic) появилось впервые в английской поэзии и критике середины XVIII в. (Томпсон, Коллинз и другие) для обозначения нового вида переживаний, выражаемого поэтически (см. с. 147). Это было осознание личностью эмоциональной значительности своего созерцания сельской природы — не только в ее простоте и безыскусственности, но и в чем-то возвышенном и таинственном, будто бы ей присущем, — а затем подобного же созерцания национальной героической древности. Короче говоря, слово «романтичный» возникло сначала для обозначения *пафоса творчества*.

В конце XVIII в., в Германии, в программных статьях теоретиков «иенской школы» А. и Ф. Шлегелей, это слово стало термином, обозначающим *всю целостность творческих принципов* нового литературного направления — «романтической поэзии», которая осознавалась ими прежде всего как поэзия, совершенно свободная от правил, традиций и даже от закономерностей изображаемой жизни. (Этот термин получил и соответствующий суффикс — «романтизм».)

С появлением в 10—20-х годах XIX в. подобных же направлений во Франции, России и других странах этот термин сначала в критике; а затем и в литературоведении стал обозначать всю стадию развития национальных литератур, следующую за классицизмом и предшествующую реализму. Но ни в одной из больших национальных литератур того времени не было какого-то единого романтизма; в каждой из них были различные *течения* романтического творчества, глубоко отличные, иногда даже антагонистичные друг

другу по своему идейному содержанию и часто выступавшие с разными программами. Каждое из таких романтических течений, возникая в особых обстоятельствах национальной жизни своей страны, имело свои, неповторимые, исторически конкретные особенности. Поэтому, когда литературоведы стремятся дать всему «романтизму», национально и идейно очень различному, какое-то одно определение, они встречаются с большими трудностями.

Так, А. Н. Веселовский в своей книге о творчестве Жуковского, стремясь определить место этого поэта в историческом развитии литературы его эпохи, сначала намечает кратко общую тенденцию этого развития. Он указывает прежде всего на ту «переоценку рассудка и чувства в их значении в жизни личности и общества», которая происходила в литературе западноевропейских стран, прежде всего в Англии, начиная со второй трети XVIII в. На этой основе, по его мнению, постепенно сложилась своеобразная «философия чувства» в разных своих национальных и индивидуальных вариантах. Она и явилась программой для многочисленных поэтов, романистов и драматургов разных стран.

Но среди «исполнителей» этой программы Веселовский различает две группы, одну из которых он называет «чувствительниками», другую — «бурными гениями». Первые — это «мирные энтузиасты чувствительности... убаюкивающие себя до тихих восторгов и слез анализом своих опущений...». Иначе говоря, это — сентименталисты. Вторые — это жрецы «гениального прозрения» и «вдохновенного энтузиазма». Их тянет к «идеализированной народной старине». Они призваны «к деятельному подвигу, к борьбе». Они требуют «свободы чувств», «жаждут простора...». У них пристрастие «к доблестным, величественным преступникам» — от Прометея до разбойников. Это, по Веселовскому, и есть романтики, и их творения — романтизм.

С этой точки зрения, Жуковский не был романтиком, так как он вырос в «преданиях сентиментализма», усвоил «форму его мышления и выражения», «глубоко пережил содержание его идеалов», а «веяния романтизма» были для него только «элементами стиля, поглощенные уже созревшим в нем настроением...»¹.

Такое понимание неубедительно. Верно, что на той стадии развития национальных литератур, когда в них преобладали сентиментальные и романтические умонастроения, часто переходящие друг в друга, одни писатели, их выражающие, уходили от углубившихся общественных противоречий в мир отвлеченных религиозно- и философско-нравственных исканий, а другие, обладая отвлеченными гражданскими идеалами, искали воплощение их в национальном или экзотическом прошлом, или же — в общечеловеческом будущем. Верно, что первые были энтузиастами «мирными», а вторые — «бурными». Но неверно, что произведения первых всегда были лишены романтического *pathos*.

¹ Веселовский А. Н. В. А. Жуковский. Поэзия чувства и сердечного воображения. Пг., 1918, с. 28, 29, 30, 19.

В частности, в творчестве Жуковского такой пафос со всей силой стал проявляться приблизительно с 1808 г. — с «послания» «К Нице», с баллады «Людмила». А вскоре этот поэт стал главой одного из течений русского романтизма, и не только по «элементам стиля», но и по идейной направленности своих произведений, по их пафосу. Искать выход из трудностей общего определения романтизма в таком тенденциозном сужении его границ, конечно, невозможно.

Другие литературоведы ищут выход из этих трудностей в установлении целого ряда содержательных признаков романтизма, не сведенных в систему. Так, А. Г. Цейтлин, рассуждая на эту тему в своем историко-литературном курсе, перечисляет основные признаки западноевропейского романтизма. Первый из них негативный: «поход против рационализма». А далее следуют особенности самого творческого мышления романтиков: «религиозность», «интуитивность», «индивидуализм», «иррационализм», «историзм», «народность...»¹

Остается неясным, все ли эти «признаки» в их единстве составляют определение романтизма или только некоторые, даже немногие. В южных поэмах Пушкина, например, нет ни религиозности, ни интуитивизма, ни иррационализма, ни историзма, ни даже истинной народности. Есть только индивидуализм, да и тот в образах пленника и Алеко получает отрицательную идейно-эмоциональную оценку. А между тем эти произведения — совершенно несомненно и полностью романтические. Что же делает их таковыми?

Очевидно, невозможно определить романтизм как стадию развития литературы по отдельным «признакам», найденным во множестве произведений различных романтических течений разных национальных литератур, проходивших эту стадию каждая по-своему. Таких «признаков» можно найти очень много, и большинство из них окажутся свойственными произведениям других эпох. Например, в романе Достоевского «Братья Карамазовы» можно найти все «признаки», указанные А. Г. Цейтлин, но произведение это не романтическое.

Для преодоления трудностей, связанных с общим определением романтизма, необходимо, очевидно, различать два разных явления. Одно из них — это романтизм как совокупность литературных направлений, возникших под этим названием в разных странах, как творчество писателей этих различных направлений, принимавших их программы и считавших себя романтиками. Другая — это романтизм как пафос, как своеобразная особенность идейно-эмоциональной направленности произведений этих писателей, которая и делала эти произведения «романтическими» для них самих, для критиков и читателей.

Впервые различение таких понятий было сделано Белинским в 1840-х годах. Тогда он постепенно создавал творческую програм-

¹ Цейтлин А. Г. Русская литература первой половины XIX века. М., 1940, с. 63, 64.

му нового литературного направления — русского реализма, называя писателей, осуществляющих ее в своих произведениях, «гоголевской школой», затем «натуральной школой». С этих позиций Белинский выступал против романтического направления, преобладавшего в русской литературе на предыдущей стадии ее развития, полемизируя с его поздним теоретиком Н. Полевым и упрекая некоторых представителей в «ходульности» их творчества. А вместе с тем сначала в своей обзорной статье «Русская литература в 1841 году», а затем во второй статье из «Сочинений Александра Пушкина», характеризуя поэзию Жуковского, критик дал положительное, почти панегирическое определение романтизма как особенного идейно-эмоционального отношения к жизни, могущего стать пафосом творчества.

«В теснейшем и существеннейшем своем значении, — писал Белинский, — романтизм есть не что иное, как внутренний мир души человека, сокровенная жизнь его сердца. В груди и сердце человека заключается таинственный источник романтизма... и потому почти каждый человек — романтик...» Или в другом месте: «Сфера его... та таинственная почва души и сердца, откуда поднимаются все неопределенные стремления к лучшему и возвышенному, стараясь находить себе удовлетворение в идеалах, творимых фантазиею»¹.

Белинский сознавал, что эти определения романтизма характеризуют не литературное направление и не свойство художественной литературы вообще, а нечто гораздо более широкое — свойство общественного сознания людей, существующее у них и помимо художественного творчества. Он чувствовал, что это понятие требует особого термина. В той же статье Белинский писал, что есть две главные стороны «духа человеческого»: «...сторона внутренняя, задушевная, сторона сердца, словом *романтика*, — и сторона сознающего себя разума»².

Термин «романтика» очень подходит для обозначения романтического пафоса переживания и пафоса выражающего их творчества. Наше современное литературоведение и критика уже усвоили этот термин в таком его значении. С этой точки зрения можно сказать, что романтизм как совокупность соответствующих литературных направлений есть нечто, *исторически конкретное* и неповторимое, а романтика как пафос переживаний, выражаемых в художественном творчестве, — это явление более общее, исторически повторяющееся, *типологическое*.

Белинский был прав, включая в определение романтики понятие «возвышенного» и понятие «идеалов». Романтика в своей основе — это эмоциональное стремление к *возвышенным* идеалам, связанное, например, с идеей национальной независимости, гражданской свободы, с идеей равенства и братства людей, имеющей историческую

¹ Белинский В. Г. Сочинения Александра Пушкина. Статья вторая, с. 145, 146. (Разрядка наша. — Г. П.)

² Там же; с. 158. (Курсив автора. — Г. П.)

или религиозную мотивировку, и т. п. Романтика есть, тем самым, возвышенная эмоциональная настроенность человеческого сознания, которая может *объективироваться* в тех или иных явлениях действительности. Такими явлениями могут быть и сами действия и отношения, направленные к достижению идеала, и их традиции, их внешние формы и средства, и связанные со всем этим личные чувства, в частности любовные и дружеские, а также такие явления и стихии природы, которые так или иначе со всем этим ассоциируются. В этом суть возникновения в художественной литературе романтических пейзажей.

Вессловский очень удачно назвал всех романтических писателей «энтузиастами». Энтузиазм, действительно, является *психологически* сутью романтики — но не энтузиазм воли, сопровождающий героические действия, и не уместный энтузиазм, часто пылкий научные и философские искания. Романтика — это *энтузиазм чувств*, эмоциональных стремлений, возбужденный сознанием возвышенности идеала, имеющий, тем самым, значение «всеобщности», как сказал бы Гегель. Этим романтика как *идейная* направленность общественного сознания человека отличается от той или иной пылкости переживаний, которая может быть вызвана, например, влюбленностью и иметь поэтому лишь индивидуальное содержание, или просто даже от задора молодости, который может и не иметь никакого содержания.

Романтика, как и сентиментальность, сравнительно позднее явление в историческом развитии общественного сознания. Романтические мирозерования складывались на той же почве эмоциональной рефлексии, которая возникла в процессе нравственного и идейного самоопределения личности в авторитарном феодальном обществе при возникновении в нем прогрессивных буржуазных отношений. Но если сентиментальная рефлексия возбуждалась осознанием противоречия между нравственным достоинством личности и ее общественной униженностью, то для возникновения рефлексии романтической этого было недостаточно. Романтика требовала обращения личности, овладевшей эмоциональной рефлексией, к возвышенным, сверхличным идеалам.

Такова была, например, по своему пафосу любовная лирика Данте и Петрарки, в которой образ возлюбленной воплотил для поэтов их возвышенные религиозно-нравственные идеалы. Но в их время у итальянского общества, как и позднее у французского общества эпохи Ронсара, еще не было никакого понятия о романтике, поэтому никто ни тогда, ни позднее не считал эту лирику романтической. Так же как и в России никто не видел в Жуковском поэта-романтика, пока, в конце 1810-х годов, не начались у нас «толки о романтизме» (Белинский).

Жуковский стал романтиком, когда он преодолел унылую сердечную рефлексию, идеализирующую уединение сельской жизни, когда в нем пробудилась восторженность сердечных переживаний, устремленных к соединению с возлюбленной за пределами земного существования, различающего с нею, когда поэтому он начал слы-

шать «обворожающего глас» и воспевать «очарованное там». По проблематике творчества он остался сентименталистом, но пафос его поэзии возвысился до романтики.

Бывает и обратное соотношение. Так, поэмы Макферсона романтичны по отвлеченной идеализации далекого национального прошлого — шотландского «века героев», но сентиментальны по своему пафосу, возбуждаемому сознанием исторической невозвратности характеров и отношений этого «века». Значит, эти виды пафоса не исключают друг друга, но в конкретности содержания литературы различных течений могут по-разному взаимодействовать.

Взаимодействие романтики с героикой имеет свои закономерности. Геронка — это свойство человеческой деятельности, направленной к осуществлению тех или иных великих национальных задач, в ее идейно-эмоциональном утверждении. Романтика — это свойство внутреннего, душевного мира человеческой личности, исторически развившейся до способности переживать возвышенность своего идеала на основе эмоциональной рефлексии. Поэтому в своих исторических границах героика гораздо шире романтики. В ранние эпохи развития общества ни сами героические личности, ни те, кто мог их поэтически возвеличивать, еще не были способны к романтическому осознанию идеала. Ни Ахилл и Патрокл, ни Роланд и Оливер, ни Илья Муромец и Добрыня Никитич, ни лица, воспевшие их подвиги, не знали еще романтических переживаний.

А в литературе эпохи гуманизма и последующих эпох романтика гораздо шире героики в своих границах. Романтические переживания, раз они исторически возникли, могут возбуждаться не только идеалами, осуществляемыми героической деятельностью, но и такими, которые не требуют такой деятельности для своего достижения. Таковыми могут быть религиозно-правственные идеалы (Жуковский, ранний Блок) или идеалы экзотической первобытности (Шатобриан, Байрон в поэме «Остров», Пушкин в «Цыганах»).

Все это исторически *отвлеченная* романтика, но она может обладать и той или иной степенью исторической *конкретности*. Белинский не только впервые подошел к различению романтики и романтизма, он наметил и основные стадии развития романтического пафоса. Он ошибался, полагая, что романтические переживания могли быть свойственны людям древневосточных и античных культур. Но, характеризуя романтику «средних веков» (точнее — позднего средневековья!), он осознал ее важное исторически обусловленное свойство — ее проблемный *дуализм*. Белинский верно указал, что в романтике «средних веков» «мир распался на два мира — на презираемое *здесь* и неопределенное, таинственное *там*»¹.

«Здесь» — это современная писателю реальная общественная действительность в перспективах ее развития; «там» — это воплощение идеала, которое писатели эпохи гуманизма искали за пределами современной общественной действительности и ее перспектив.

¹ Белинский В. Г. Сочинения Александра Пушкина. Статья вторая, с. 155. (Курсив автора. — Г. II.)

И критик был прав. Так, авторы «куртуазных» романов XII в. искали свой идеал в любви и поединках легендарных рыцарей короля Артура, а итальянские лирические поэты XIV в. боготворили своих возлюбленных и после их смерти.

При этом критик мыслит типологически: он назвал такой склад творческого мышления романтикой «типа средних веков» и находил такой «тип» романтики также и в творчестве некоторых поэтов конца XVIII и начала XIX в. — у Шиллера, Жуковского. Но подобный же «тип» романтики можно найти и в творчестве Новалиса, Шатобриана, Байрона, Шелли, Пушкина, Рыльева, Лермонтова и многих других поэтов романтической стадии литературного развития, при больших конкретных различиях их идеалов. Все они искали свои идеалы или в потустороннем мире, или в далеком героическом прошлом, или в жизни народов, не знающих цивилизации. Поэтому романтика их творчества была отвлеченной и «нормативной»: поэтическое воображение имело в ней решающее значение, выражающие ее образы строились на основе резкого гиперболизма и иноказательности (символики), речевой строй был полон метафоризма.

Романтике «типа средних веков» Белинский противопоставляет романтику «нового времени». «Мир действительный, — пишет он, — имеет равные, если еще не большие права на человека...» «Знание, искусство, гражданская деятельность — все это составляет для современного человека ту сторону жизни, которая должна быть только в живой органической связи с стороною романтики... но не заменяться ею»¹. Романтика «нового времени» представляет собой, по Белинскому, стремление к идеалу, не отрешенному от действительности, но связанному в возможностях своего осуществления с действительностью современного общества, с перспективами его развития.

Белинский не дал примеров такой романтики в художественной литературе. Но в последующем развитии ряда национальных литератур, в особенности русской литературы, можно найти много таких примеров. «Дворянское гнездо» Тургенева, «Казачьи» Л. Толстого, «Соколинск» Короленко, «Невеста» Чехова, «Враги» Горького — эти и многие другие произведения возникли в эпоху господства реалистического направления в русской литературе. Но все они, каждое по-своему, выражают романтический пафос идейного осмысления действительности, современной для их создателей. Это — романтика, лишенная проблемного дуализма, романтика «монистическая».

Таким образом, романтические направления возникли в литературе разных народов в эпоху бурного развития отвлеченной, «дуалистической» романтики. Но такая романтика, еще не осознанная и не названная самими писателями и критиками, существовала и раньше, в особенности в эпоху господства гуманистического миропонимания, развивалась она и далее — в эпоху господства ре-

¹ Белинский В. Г. Сочинения Александра Пушкина. Статья вторая, с. 159.

ализма. Вместе с тем с середины XIX в. в национальных литературах возникла романтика *нового типа*, являющаяся пафосом произведений, реалистических по принципу художественного отражения жизни¹.

8. Юмор и сатира как разновидности пафоса

До сих пор мы рассматривали разновидности пафоса, вызванные осмыслением человеческих характеров и отношений со стороны их сопричастности к тем или иным тенденциям *прогрессивного* развития национальных обществ, к тому, что представляет собой «правду» их исторической жизни. Но не менее патетическим бывает и осмысление характеров и отношений, воплощающих в себе так или иначе консервативные, реакционные и регрессивные тенденции жизни классового общества, его «неправду».

Когда гражданские учреждения, социальные классы, общественные движения, деятельность которых имела в прошлом, в той или иной мере, прогрессивное значение для всего общества, постепенно, а иногда и довольно скоро утрачивают свою прогрессивность, тогда лишаются своей прогрессивной содержательности, своей внутренней оправданности и все частные проявления их деятельности, и те нравственные формы личных отношений между людьми, которые ранее питались этой прогрессивно-содержательной деятельностью. Человеческие отношения и переживания, выражающие бывшее объективное гражданское и нравственное достоинство, благородство, честь, славу, доблесть, которыми люди субъективно еще продолжают жить, которые служат им основанием для собственной высокой нравственной самооценки и для претензий на столь же высокую оценку в глазах других, становятся *формами жизни, лишенными своего содержания*. И чем больше та или иная отдельная личность стремится самоутвердить себя в таких общественно бессодержательных формах, прерогативах и атрибутах своей жизни, тем сильнее проявляется *противоречие* между мнимой значимостью и реальной бессмысленной и пустотой этой жизни.

Такая внутренняя противоречивость человеческого существования в антагонистическом классовом обществе и представляет собой ее объективный *комизм*.

Определением комизма в жизни и искусстве занимались очень многие философы и теоретики искусства. Большинство из них исходило из понимания внутренней противоречивости комического. Так, Аристотель видел в комическом противоречие между безобразным и прекрасным, Кант — контраст между ничтожным и воз-

¹ Поэтому нельзя согласиться с А. И. Соголовым, который писал: «Романтизм как художественное явление не потерял своего значения и в эпоху социалистического реализма» (ст. «К спорам о романтизме» в сб.: Проблемы романтизма. М., 1967, с. 39). Романтизм как единство литературных течений 1810–30-х годов, отличавшихся дуалистической романтикой, всецело потерял свое идейно-творческое значение в литературе нашего времени. «Монистическая» романтика социалистической литературы имеет новое содержание и самостоятельное происхождение.

вышненным, Шеллинг — противоречие между бесконечной предопределенностью и бесконечным произволом, Бергсон — несоответствие автоматического живому и т. д.

Гегель в «Эстетике» говорит о комизме по преимуществу при характеристике комедии как жанра и ее действия. Он считает особенно комическими такие действия, в которых «мелкие и ничтожные цели осуществляются с видом большой серьезности»¹. Вслед за Гегелем и Чернышевский почти так же определил комическое: «...внутренняя пустота и ничтожность (человеческих характеров. — Г. П.), прикрывающаяся внешностью, имеющею притязание на содержание и реальное значение»².

Следует различать комизм, вытекающий из закономерной внутренней противоречивости человеческих характеров, и комизм всякого рода случайностей жизни. От такого внешнего и случайного комизма, конечно, никто не может уберечься при определенном стечении обстоятельств. По Гегелю — это различие собственно комического и просто смешного... «Здесь часто путают *смешное* и собственно *комическое*, — пишет Гегель. — Смешно может быть всякий контраст существенного и его проявления, цели и средств, противоречие, благодаря которому явление снимает себя в самом себе»... «Глупости, нелепости, заблуждения сами по себе также далеко не комичны, как бы ни смеялись мы над ними»³.

Но нередко жизнь оказывается смешной в самой сущности. Существенной чертой комической противоречивости человеческих характеров является то, что эти противоречия гораздо легче улавливаются и осознаются в своих *внешних* проявлениях — в действиях, движениях человека, в его манерах, мимике, жестах, в его высказываниях, самих особенностях речи, в его привычках носить одежду, обращаться с вещами и т. д. Гораздо труднее уловить и осознать комичность внутренней жизни человека — его мыслей, чувств, стремлений.

Действия человека, сочетающие в себе важность и пустоту его жизни, тем более комичны, чем менее человек отдает себе в этом отчет, чем в большей степени он уверен в полной правомерности своих притязаний. Иначе говоря, человек тем более смешон, чем более он серьезен в своих комических действиях. Комизм этих действий всецело улавливается и осознается со стороны, другими людьми, если они сами идейно и нравственно доросли до такого осознания.

С особенной отчетливостью это проявляется в художественной литературе. Гоголь прекрасно понимал этот психологический закон художественного воплощения комических характеров на сцене. В «Предупреждении дряхлых, которые пожелали бы сыграть как следует «Ревизора», он писал: «Больше всего надобно опасаться, чтобы не впасть в карикатуру...» «Чем меньше будет думать актер

¹ Гегель Г. В. Ф. Эстетика, т. 3, с. 580.

² Чернышевский П. Г. Эстетические отношения искусства к действительности, 31.

³ Гегель Г. В. Ф. Эстетика, т. 3, с. 579.

о том, чтобы смешить и быть смешным, тем более обнаружится смешное взятой им роли. Смешное обнаружится само собою именно в той серьезности, с какою занято своим делом каждое из лиц, выводимых в комедии. Все они заняты хлопотливо, суетливо, даже жарко своим делом, как бы важнейшею задачей своей жизни. Зрителю только со стороны виден пустяк их заботы. Но они сами совсем не шутят и уж никак не думают о том, что над ними кто-нибудь смеется»¹.

Однако комическое нельзя противопоставлять смешному вообще. Смех вообще имеет в жизни людей чрезвычайно широкое распространение, вызывается самыми различными причинами и может иметь совершенно разное значение. Бывает смех, вызванный внешним нервным раздражением: человека пощекочут под мышками — и он хохочет. Бывает смех, вызываемый внутренними органическими дефектами, например расстройством печени, — обычно болезненный и злой — или, наоборот, происходящий от льющего через край здоровья — жизнерадостный и задористый, внешне даже беспричинный. Во всех этих случаях смех не имеет никакого познавательного значения.

Но люди смеются и по внешним объективным обстоятельствам личной, бытовой жизни — радостно при той или иной удаче, раздраженно и возмущенно при неудаче, при несбывшемся расчете или надежде. Такой смех имеет познавательное значение, но в большинстве случаев он не выходит за пределы индивидуального и его направленность не имеет обобщающего содержания.

Нередко, однако, смех возникает у людей на основе обобщающего осмысления тех или иных более глубоких и существенных особенностей и отношений действительности или общих представлений о них. Смех может быть вызван сознанием величия тех или иных действий и событий, имеющих общественное значение или связанных с ними сознанием возвышенности тех или иных стремлений и переживаний. Это — смех восторженный, ликующий или выражающий умиление.

А еще чаще смех, имеющий обобщающее значение, может быть вызван сознанием несовершенства общественной жизни, возмущением изменностью ее отношений, чувством враждебности не к отдельным человеческим индивидуальностям, а к людям как представителям тех или иных социальных слоев, общественных учреждений, корпораций, движений. Такой смех издавна получил название *иронии* и *сарказма*². И смех восторженный, ликующий, и смех иро-

¹ Гоголь И. В. Полн. собр. соч., т. 4. Л., 1951, с. 112. (Разрядка наша — Г. П.)

² В своем начальном, этимологическом смысле слово «ирония» (греч. *ειρωνεία* — приговорство) — это не само насмешливое отношение к жизни, а средство его выражения: нарочитое словесное восхваление того, что, по существу, заслуживает порицания; это вид индифферентных слов (*пропов*), основанный на смысловом контрасте. Отсюда и возникла склонность объяснять само насмешливое отношение к жизни приемами «иронического». Сарказм (греч. *sarcasmos* — терзание) — это насмешка более сильная, резкая, язвительная.

нический или саркастический имеет тем самым *идеологическую* направленность и вытекает из идеалов людей в их соотношении с существенными свойствами осознаваемой жизни. Ирония и сарказм возникают из сознания резкого несоответствия идеалов и действительности. Но ирония, при всей своей идеологически-обобщающей направленности, все же может быть субъективной, может вытекать из общественных идеалов, но не возбуждаться объективными свойствами действительности.

По отношению к художественной литературе такое понимание иронии развивал виднейший теоретик немецкого романтического направления Ф. Шлегель. Ирония, по Шлегелю, есть непосредственное выражение творческой свободы романтической поэзии, доведенное до предела. «В иронии, — писал автор «Фрагментов», — все должно быть путкой, и все должно быть всерьез, все простодушно-откровенным, все глубоко-притворным». Это — «великолепное лукавство, которое посмеивается над всем миром...» В романтических произведениях, по Шлегелю, «царит настроение, которое с высоты оглядывает все вещи, бесконечно возвышаясь над всем обусловленным, включая сюда и собственное свое искусство, и добродетель, и гениальность»¹.

Такая теория иронии могла отвлекать писателей от истинного пафоса творчества. В соответствии с этой теорией могли создаваться произведения и правдивые, и ложные по своей идейно-эмоциональной направленности, и такие, в которых ироническое отношение писателя к жизни действительно приводит к карикатурности ее изображения, чего так боялся Гоголь, и такие, в которых ирония писателей возбуждается объективным комизмом изображаемых характеров.

Ирония по отношению к человеческим характерам, когда она возникает в непосредственном осмыслении их объективной и существенной комической противоречивости, когда она преодолевает тем самым и в самой себе и в своем предмете все личное и случайное, получает *идейно-обобщающее* значение. Тогда она становится основой юмора или сатиры как *пафоса* творческой мысли художника и его произведения.

Чем же отличается сатира от юмора, и можно ли говорить о них как о двух различных видах идейно-эмоционального отношения к жизни?

Гегель считал расцветом сатиры произведения римских поэтов эпохи империи — Горация, а также Персия и Ювенала со собственными им лиро-эпическими принципами изображения и ярко выраженной «нормативностью» отражения жизни. И он полагал, что сатира не имеет дальнейших перспектив развития. Такое понимание сущности сатиры и ее истории, конечно, крайне тенденциозно. Из поля зрения Гегеля выпадают, например, произведения таких великих сатириков, как Рабле и Свифт, которые даже не упоминаются в его монументальном сочинении. Но диалектико-

¹ Литературная теория немецкого романтизма. Л., 1934, с. 176—177.

историческая концепция «Эстетики» Гегеля была настолько авторитетной для передовой искусствоведческой мысли его времени и последующих десятилетий, что взгляд на сатиру как на «ложный род» литературы разделяли тогда многие теоретики, в частности Белинский в 30-х годах.

Позднее усилиями критиков и писателей русской революционной демократии, особенно Добролюбова и Щедрина, права сатирического осмысления жизни в художественной литературе были полностью восстановлены. У нас уже давно никто не сомневается в высокой общественной и эстетической ценности сатирических произведений. Но некоторые наши теоретики уходят в противоположную крайность. Им кажется, что идейное осмысление объективного комизма социальных характеров тех или иных эпох может быть только сатирическим.

Такая точка зрения высказана, в частности, в книге Я. Е. Эльсберга «Вопросы теории сатиры». В ней много верных мыслей, но теоретические понятия, относящиеся к изучаемому вопросу, недостаточно ясны. Автор этой книги ошибочно выделяет сатиру в особый «род» литературного творчества, наряду с эпосом, лирикой, драмой. Такого особого литературного «рода», конечно, нет. Сатира может существовать и в эпосе, и в лирике, и в драматургии. Само же сатирическое начало в литературных произведениях Я. Е. Эльсберг сначала определяет почему-то как «особый идейно-художественный принцип изображения действительности»¹, хотя в дальнейшем говорит о сатире именно как о нафосе, как о стороне содержания художественного творчества. Разбираясь в «неясном вопросе» «о соотношениях комического, юмора и смеха, с одной стороны, сатиры — с другой»², он совершенно правильно исходит из того положения, что сатирическое осознание и оценка жизни не есть нечто субъективное и произвольное, но вытекает из комизма самих человеческих характеров и отношений. И в понимании сущности комического в жизни, объективной противоречивости, свойственной комическим характерам, он всецело исходит из определения, данного Чернышевским.

Однако трудно согласиться с тем, как Я. Е. Эльсберг определяет соотношение сатиры и юмора. Он понимает юмор в основном лишь как чувство юмора и всецело подчиняет его сатире, считая юмор той субъективной настроенностью художника, которая и позволяет ему стать сатириком. «Гоголь и Щедрин, — пишет он, — видели в юморе и смехе, то есть в умении найти комическое и выставить его на осмеяние, важное и даже отличительное оружие сатирика»³. Или еще более определенно: «...сатирические характеры во всем их индивидуальном своеобразии и типическом значении были сотворены художниками благодаря присущему им чувству юмора, умению схватывать черты комического

¹ Эльсберг Я. Е. Вопросы теории сатиры. М., 1957, с. 9.

² Там же, с. 155.

³ Там же, с. 170.

в жизни, перевоплощать их средствами Искусства и вызывать смех»¹.

Следует, однако, признать, что, действительно, существуют наряду с произведениями, сатирическими по своему пафосу, произведения, а также образы собственно юмористические. Если немецкие романтики неверно понимали юмор, так же как Гегель неверно понимал сатиру, то из этого не следует, что надо отказаться от различения этих понятий, как не следует, конечно, и проводить между ними какую-то непреходимую грань.

У юмора и сатиры есть некоторые общие черты. Они и в самом их предмете — в комизме человеческих характеров, создаваемом объективными обстоятельствами жизни общества, и в идейно-эмоциональной направленности их — в насмешливом отрицании комического. К ним одинаково применима мысль Гоголя о смехе, углубляющем предмет, обладающем «проникающей силой». Но есть существенное различие как в юмористическом и сатирическом смехе, так, естественно, и в том, что это различие порождает, — в самой комичности изображаемой жизни.

Белинский правильно писал о наличии «двух видов юмора», один из которых он находил в повестях Гоголя. «Итак, гумор г. Гоголя есть гумор спокойный, спокойный в самом своем изведении, добродушный в самом своем лукавстве. Но в творчестве есть еще другой гумор, грозный и открытый; он кусает до крови... хлещет направо и налево своим бичом... гумор желчный, ядовитый, беспощадный»². В качестве примера второго вида юмора критик приводит сцену бала, на который «собралась толпа мишурных знаменитостей, ничтожного величия», — из повести В. Ф. Одоевского «Насмешка мертвеца». Если бы Белинский не разделял в пору написания этой своей статьи положения Гегеля о том, что сатира «не создает истинной поэзии», он назвал бы этот второй из «двух видов гумора» сатирой.

Почему же в одном случае возникает смех «добродушный, в самом своем лукавстве», а в другом — смех «грозный... ядовитый, беспощадный»? В сфере комического можно, видимо, установить подобные же соотношения основного и производного в национально-общественной жизни, какие мы рассматривали в сфере возвышенного. Там это соотношение заключалось в том, что осуществление общенационально-прогрессивных задач создает возвышенность деятельности государственной власти, тех или иных социальных слоев или общественных движений, а приобщенность к этой деятельности питает так или иначе истинное достоинство, честь, славу отдельных людей в их частной, бытовой жизни.

Подобно этому комическая противоречивость деятельности государственной власти, сохраняющей *видимость* величия своего общенационального представительства и правления, а на деле проводящей антинациональную, реакционную политику, или такая же

¹ Эльсберг Я. Е. Вопросы теории сатиры, с. 200.

² Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. 1. М., 1953, с. 299.

противоречивость деятельности тех или иных общественных слоев и движений, имевших в прошлом, в той или иной мере, прогрессивное значение, но утеревших его и сохранивших лишь *внешнюю* значительность своих идеологических концепций, лозунгов, традиций, представляет собой источник комической противоречивости в действиях, отношениях, привычках, манерах людей в их частной жизни. Гражданская и частная жизнь людей во всех своих национально-исторических закономерностях тесно связаны между собой, и вторая является порождением первой.

Однако и та и другая осуществляются всегда отдельными людьми, живыми личностями. А человеческая личность, какое бы место она ни занимала в обществе, всегда живет своей собственной жизнью, обладает субъективной свободой воли, заключает в себе свой особый нравственный мир, каким бы он ни был, имеет свою собственную нравственную судьбу и представляет собой во всех этих отношениях нечто самостоятельное и самодовлеющее. С этой точки зрения человеческая личность может осознаваться и в комической противоречивости, создаваемой ее отрицательным значением в национально-историческом развитии жизни.

Все это относится и к художественной литературе, которая может правдиво осознавать и оценивать объективную комичность социальных характеров с различных точек зрения — с собственно *гражданской* и с собственно *нравственной*. Отсюда и возникают существенные различия сатирического и юмористического пафоса литературных произведений.

Сравним в этом отношении два величайших, по нашему мнению, во всей мировой литературе произведения, одно из которых выражает сатирический, а другое — юмористический пафос идейно-эмоционального осмысления характеров, — «Историю одного города» Щедрина и «Дон Кихота» Сервантеса.

«История одного города» — это изображение русской гражданской жизни, всецело направленное на современность, хотя действие в нем полностью отнесено в историческое прошлое и развертывается в далеком от столицы фантастическом городе Глушове, символизирующем, однако, всю империю. Писатель с глубоким вдохновением выявил в нем тяжелый и мрачный комизм «деяний» целого ряда сменяющих друг друга градоначальников, которые, претендуя на безграничность и значительность своей власти, заботящейся будто бы о благе населения, прикрываясь то культурными начинаниями, то потугами на законодательство, представляют собой, по существу, бездушно и механически действующий военно-бюрократический аппарат угнетения и порабощения народа, внося во все это лишь разнообразие своего личного произвола, капризов и пристрастий.

Собственно гражданская сторона изображаемых характеров, отношений и событий при этом настолько акцентирована писателем, что она всецело подчиняет себе всю предметную детализацию характеров и почти совсем исключает из изображения бытовые, личные, психологические их аспекты. И это только усиливает

мрачный, гнетущий сознание читателя комизм происходящего, который находит свое выражение в резко преувеличенных, часто доходящих до фантастики, до гротеска деталях предметной изобразительности. В своих гротескных портретах, позах, движениях, высказываниях глуповские градоначальники выступают как злые куклы, как марионетки своего собственного политического положения, своей власти, внешне несокрушимой, внутренне же пустой, инертной и бессмысленной.

Сознавая все это, читатель вместе с автором судит этих персонажей с гражданской точки зрения и смеется над ними саркастически, гневно и негодуяюще. Произведение проникнуто высочайшим сатирическим пафосом, который неискущенному читателю надо научиться осознавать, до эстетического наслаждения которым ему надо дорасти.

Роман Сервантеса — крупнейшего писателя испанского Возрождения — «Хитроумный гидальго, или Дон Кихот Ламанчский»¹ тоже иногда называют сатирой, но это злоупотребление термином. Ничего достойного сатиры нет в характере героя этого произведения. Его образ с развитием действия все более выражает мягкий юмор, иногда почти переходящий в трагизм, что вытекает из самой глубины объективной идеи писателя.

Сервантес задумал это произведение первоначально как пародию на старинные романы о «странствующих рыцарях», в которых восхвалялись рыцарские подвиги и которыми зачитывалась в его времена вся феодально-дворянская, абсолютистская Испания. Сами эти многочисленные романы, ставшие тогда модным чтением, были настолько архаичны по своим сюжетам, а в большинстве своем к тому же настолько слабы и подражательны художественно, что они вскоре стали предметом порицания и даже запретов со стороны церкви и королевской власти.

В этом отношении замысел Сервантеса, казалось бы, отвечал новым веяниям, и тенденция пародирования характера «странствующего рыцаря» внешне проходит через все произведение. Обедневший мелкий дворянин («гидальго») Алонзо Кихана из Ла Манчи, на склоне лет начитавшийся романов, искренне вдохновился давно ушедшим в прошлое идеалом рыцарской храбрости и мужества, чести и благородства, служения даме своего сердца, справедливости и помощи всем обиженным. Одевшись в ржавые доспехи своих предков и сев на свою старую клячу, он решил в одиночку возродить этот идеал в реальной обстановке своего времени, среди жестокой военно-бюрократической субординации и всеобщей погони за наживой. Дон Кихот выглядит иногда почти безумным. Его смелые похождения приводят к несчастьям, к увечьям как его самого, так и тех, за или против кого он выступает. В его характере проявляется глубокое комическое противоречие между безудержным стремлением к отжившим идеалам, между высокими целями действия и его нелепыми, жалкими результатами.

¹ Первая часть романа вышла в 1605 г., вторая — в 1615 г.

Сам герой романа не сознает ни всего комизма своей деятельности, порожденного несоответствием его идеала реальной жизни, ни тем более того, что благородный идеал его, по существу, оказывается вызовом этой жизни, протестом против нее. Но сам писатель, создавая свое произведение долгие годы, видимо, все более осознавал эту объективно возникающую направленность своего произведения. Сервантес, вышедший из среды обедневших идалго, пародировал тип «странствующего рыцаря» не с позиций современной ему королевской власти и церкви, а с позиций стихийного демократизма и гуманизма, которые постепенно развивались в его мирозерцании, и все более сочувствовал своему герою. Поэтому на протяжении своих приключений Дон Кихот нравственно и умственно изменяется: он все менее кажется ненормальным, одержимым маниакальной идеей, почерпнутой из книг, он начинает верить в свое подлинное призвание («исправить наш испорченный век»), в нем все более чувствуется огромная нравственная сила при всем нелепом и комическом отсутствии здравого смысла; он проявляет даже своеобразную нравственную мудрость, поучая, например, своего оруженосца Санчо Пансу, что «кровь наследуется, а добродетель приобретается, и стоит она гораздо больше, чем кровь».

Читатель романа, сознавая все это, смеется над рыцарем Печального Образа иронически, но одновременно и грустно, снисходительно. Вместе с автором он судит о комических противоречиях в характере героя с нравственной точки зрения и во многом сочувствует ему. Произведение пропикнуто в основном высоким юмористическим пафосом. Это тот самый пафос, вызванный объективным комизмом изображаемого, который, перефразируя Гоголя, можно назвать «видимым миру смехом», сквозь который проступают «невидимые миру слезы»¹.

Таковы высочайшие образцы юмора и сатиры.

Из этого, конечно, не следует, что юмористические и сатирические произведения всегда настолько глубоки и значительны по пафосу, что эти разновидности пафоса всегда несоединимы друг с другом в пределах одного произведения и что между ними не бывает никаких переходов. Сам комизм в социальных характерах бывает очень различен, характеры по-разному группируются в произведениях, и их проблематика, вытекающая из взглядов и идеалов писателей, бывает различной по своей глубине, значительности, отчетливости.

Произведения сатирической направленности могут потерять связь с комизмом изображаемого вследствие силы своего объективного обличительного пафоса, проникающего в такие отношения гражданской жизни, которые находятся глубже той сферы, в которой может проявляться комизм изображаемых характеров. Так, тяжелым и мрачным комизмом, вызывающим негодование, сарка-

¹ Пользуемся случаем напомнить об этом тем, кто неверно перефразирует текст Гоголя и применяет выражение «смех сквозь слезы», искажая тем самым мысль писателя.

стический смех, проникнута, так или иначе, деятельность всех глуповских градоначальников, всех, кроме одного — Угрюм-Бурчеева. У него не сломался в голове «органчик», способный только повторять краткие и грубые угрозы, как это было у Брудастого, он не ездил по выгону «ширинять дарь», подобно Фердыщенко, и не ходил умирять Стрелецкую слободу с помощью «оловяшних солдатиков», подобно Бородавину. Его деятельность была гораздо более опасной для всего населения символического города Глухова, для самого города. «Он был ужасен», так как проявлял «непреклонность, почти граничащую с иднотством». Он замыслил «втиснуть в прямую линию... весь видимый и невидимый мир», он превратил Глухов в казарму, разделил его на «поселенные единицы» и к каждой из них приставил шпиона; наконец, он решил разрушить город... Все это уже не смешно, все это возбуждает негодование, переходящее в страх. Изображение всего этого представляет собой сатиру-инвективу, взывающую к вмешательству, к отмщению. В лирике таким же пафосом проникнута, например, стихотворение Рыбеева «К временщику» или вторая часть стихотворения Лермонтова «Смерть поэта».

Но бывает и так, что юмористический и сатирический пафос соединяется в одном произведении. Таковы «Мертвые души» Гоголя. Подобно Щедрину, Гоголь обладал ярко выраженным гражданским миропониманием, он также хорошо создал весь комизм господствовавших в России дворянско-чиновничьих прав как проявления такой сущности национальной жизни, которая совсем лишена прогрессивного содержания. Но Гоголь не был демократом, тем более революционным. С точки зрения его субъективных представлений, социальная деградация господствующих сословий (объективно неизбежная, непоправимая) могла быть преодолена лишь нравственным гражданским самосознанием каждого дворянина и чиновника, обладающего тем или иным влиянием в жизни. Он и осознавал характеры своих персонажей с этой точки зрения, рассматривал нравственный уровень и состояние каждого из них в его личных, семейно- и общественно-бытовых отношениях, соотнося то, что он во всем этом реально видел, с тем, что хотел бы видеть. И чем более писатель сознавал комизм пустоты жизни и ее претенциозности, заносчивости в каждом отдельном представителе дворянско-чиновничьего общества, тем более он сожалел об униженном общественном достоинстве и чести человека, о несбыточности своего высокого гражданского идеала, тем более его смех, внешне иронически-веселый, становился внутренне проникнутым грустью, тем более влекло его к философическим раздумьям о скуке жизни «на этом свете» или о «суровом поприще» писателя, «оскорбляющего человечество».

Так и написаны первые семь или даже почти восемь глав «Мертвых душ» — до эпизода появления Ноздрева на балу у губернатора, а также вся последняя одиннадцатая глава. Иначе написаны девятая и десятая главы. Когда предательство Ноздрева, а затем сплетни двух дам «взбунтовали» весь город, Гоголь перешел

к осмыслению жизни всего губернского чиновно-дворянского общества, и основная, гражданская сторона его точки зрения решительно выдвинулась на первый план. Теперь сквозь общие бытовые разговоры о том, что такое «мертвые души» и кто такой Чичиков, стало все более проступать сознание служебных преступлений, содеянных ранее всей чиновной кликой, правящей в городе (они были, видимо, так велики, что беспокойство о них заставило сначала поблудеть чиновников, а затем привело и к скоропостижной смерти прокурора), а косвенно и во всей империи («Повесть о капитане Копейкине»). Все это скрывалось под претензиями, внешним блестящим образом жизни и показным самодовольным благополучием губернского «общества» и по контрасту с ними оказывалось чем-то очень серьезно- и мрачно-комическим, вызывающим саркастическую и ядовитую усмешку.

При переходе к этим эпизодам изменилась и сама художественная речь, стала гораздо более патетической в своих интонациях («Город был решительно взбунтован: все пришло в брожение, и хоть бы кто-нибудь мог что-либо понять...») Или: «Как вихорь взметнулся дотоле, казалось, дремавший город!»).

Подобное же сочетание юмористического и сатирического пафоса можно найти, например, у Диккенса в «Посмертных записках Пикквикского клуба», где основная линия сюжета о комическом научном путешествии добродушного мистера Пикквика и его друзей, «открывших» новый вид рыбы — коллошки в прудах Гайд-парка, прерывается на время саркастическим и гротескным изображением парламентских выборов и борьбы политических партий вокруг них.

Нередко встречаются и произведения, заключающие в своих сюжетах резко противопоставленные друг другу группы персонажей, из которых одна изображена сатирически, а другая — в сентиментальных или даже романтических тонах. Таковы, например, «Коварство и любовь» Шиллера, «Тяжелые времена» Диккенса, «Горе от ума» Грибоедова и многие другие.

Х. ЛИТЕРАТУРНЫЕ ЖАНРЫ

Термин «жанр» употребляется в нашей науке по крайней мере в двух разных смыслах. Жанрами нередко называют то, что издавна было принято называть «родами» литературы — эпос, лирику, драму. Этимологически это правильно — французское слово «genre» (от лат. genus) и значит «род». Но это нарушает давно сложившуюся традицию называть словом «жанр» не роды литературы, а те более частные ее образования, которые существуют в пределах различных ее родов, такие, например, как эпосея, роман, новелла, очерк; или ода, элегия, эпитафия; или трагедия, комедия, водевиль и т. п. В этом традиционном смысле мы и будем говорить о литературных жанрах. Но решение вопроса о том, чем они отличаются друг от друга, по каким общим принципам их следует различать, классифицировать, сталкивается с большими трудностями.

Одна из них заключается в том, что названия жанров создавались не в трудах ученых, в процессе их исследования, но возникали стихийно, в течение веков и тысячелетий, в разных странах, на разных языках, в среде самих творцов литературных произведений, их исполнителей, слушателей, читателей, а в более поздние времена — среди писателей и критиков разных литературных направлений. И, возникнув однажды в той или иной стране, некоторые из жанровых названий усваивались затем в других странах — в одних раньше, в других гораздо позже, обрастая при этом разными ассоциациями и употребляясь в разном смысле.

Например, в Италии слово «новелла» первоначально употреблялось для обозначения разных по жанру прозаических произведений и их пересказов — рыцарских романов, античных героических мифов, исторических преданий, басен и т. д., но вместе с тем и бытовых анекдотических рассказов (сборник «Новеллино, или Сто древних новелл» — конец XIII в.). Но позднее, особенно с появлением «Декамерона» Боккаччо, новеллами стали по преимуществу называться рассказы «анекдотического» бытового содержания. Во Франции это название (*la nouvelle*) употребляется в таком же смысле, но также и для обозначения всех относительно коротких прозаических произведений (рассказов, повестей), в отличие от крупных повествовательных произведений — романов (*le roman*). В Англии новеллами (*novels*) называются реалистические бытовые романы, в отличие от романов приключенческих, романтических, изображающих необычайное, которые называются *romances*; более короткие произведения — новости, рассказы, сказки — называются *tales*. В России слово «новелла» (в «боккаччевском» смысле) усваивалось очень поздно, в конце XIX в., и вошло в моду только в XX в. Поэтому, например, во времена Пушкина его блестящие новеллы («Выстрел», «Метель», «Барышня-крестьянка» и другие) современники, как и он сам, называли «повестями».

Подобных примеров много. Из них следует, что нередко одним названием обозначались и обозначаются произведения разных жанров и, наоборот, один и тот же жанр получает в разных странах и в разные времена различные названия. Можно подумать, в литературе существует столько жанров, сколько у разных народов в разные исторические времена накопилось для них различных названий. Литературоведам следует заняться превращением стихийно возникших жанровых названий — одни из них отбрасывая, другие сохраняя — в научные термины с каким-то определенным, хотя бы и условным, значением.

Задача эта трудна. Выполнению ее мешают сложившиеся вековые традиции, национальные привычки, закрепляемые в сознании поколений, в частности представления, получаемые с детства в семье и школе, подкрепляемые авторитетом учебников и учителей.

Особенно же затрудняет это дело авторитет самих писателей. Писатели очень часто дают своим произведениям определенные жанровые названия, под которыми те далее и живут в сознании об-

щества. Однако авторы могут при этом ошибаться, руководствуясь побочными ассоциациями. Назвал же Гоголь «Мертвые души» поэмой, употребляя это слово в необычном значении и вызывая недоумение современников. Или Островский назвал «Грозу» драмой, а не трагедией, исходя, видимо, из того, что в трагедиях обычно изображались исторические события и соответствующие герои (цари, военачальники, аристократы), а не купцы и купчихи. Литературоведам, видимо, трудно пойти против мнения самих авторов.

Но наука, конечно, не всегда может считаться с мнением писателей. У нее должны быть свои логически выверенные критерии в создании жанровой терминологии. И не только в выборе обозначения для какого-то одного жанра, а в создании расчленяющих терминов для всей существующей системы жанров, в которой каждый из них должен получить свое, особое место. Изучение лишь отдельных жанров, вне попытки создать их систему, не может привести к положительным результатам. Без сопоставления одних жанров с другими трудно выяснить своеобразие каждого из них.

Основная задача и трудность разработки проблемы жанра как раз и заключается в том, чтобы выделить во всей многосторонности и многосложности содержания и формы литературных произведений такие их свойства и стороны, которые и являются собственно жанровыми, в отличие от всех других — не жанровых.

Нельзя, например, считать разделение романов на исторические и современные или, с другой стороны, на политические и философские жанровым разделением. История и современность в художественных произведениях относятся к области их *тематики*, а политические или философские интересы персонажей и самих писателей — к области их *проблематики*. Современными или историческими по тематике, философскими или политическими по проблематике могут быть произведения едва ли не всех литературных жанров. Значит, все эти подразделения не относятся к проблеме жанра.

Невозможно также считать жанровым свойством композиционную мотивировку произведения. В лирике, например, послание не жанр. Это мотивировка лирической медитации, начинающейся с обращения к тому или иному лицу. Это обычно лишь внешний повод для высказывания, сам по себе еще ничего не говорящий о том, с чем и для чего поэт к кому-то обращается. Такой прием мотивировки может быть применен в разных жанрах — в оде, элегии, романсе, лирической сатире, эпиграмме и т. д. То же можно сказать и о форме «путешествия» в эпической литературе. Важно не то, что кто-то почему-то путешествует, важно то, зачем автор изображает героя путешествующим, что тот видит вокруг себя или что совершается при этом с ним самим. В форме «путешествия» может быть написано и произведение героического содержания, и большая эпическая сатира, и утопия, и роман.

Едва ли можно также думать, что литературные роды и жанры обязательно надо понимать как систему логических соподчинений и что, следовательно, каждый род всегда имеет свои особые жанры,

а каждый жанр — свои виды. Это, конечно, не так. Например, сатира как жанр может быть и лирическим стихотворением, и произведением повествовательным, и драматургическим.

Подобно разновидностям пафоса, жанры представляют собой явление, исторически повторяющееся в разные эпохи, в развитии различных национальных литератур, в разных их течениях и направлениях. Жанры — явление не исторически конкретное, а *типологическое*.

Из этого следует, что особенности того или иного жанра нельзя искать только в особенностях формы литературных произведений, в особенностях их построения. Форма произведений во всех своих конкретных особенностях непрерывно исторически изменяется вместе с изменениями *конкретных* особенностей их идейного содержания, которые она выражает и которыми она создается. Потому романы, комедии, элегии могут иметь очень большие различия по своей форме, по своему конкретному построению в творчестве разных писателей, творивших в разные эпохи, принадлежавших к различным направлениям. Они могут быть построены даже совершенно по-разному и все же оставаться в каких-то своих общих, повторяющихся свойствах романами, комедиями, элегиями — произведениями определенного жанра. В чем же заключается эта повторяющаяся жанровая общность каждого из них? Несомненно, ее надо искать прежде всего в пределах *содержания* произведений.

Поэтому для тех исследователей, которые вообще занимают формалистические позиции и не признают значения содержания в литературных произведениях и в их историческом развитии, задача выяснения сущности жанров и их определения оказывается, по сути дела, невыполнимой. И некоторые особенно последовательные сторонники такой методологической позиции, естественно, беспомощно опускают руки перед решением этой задачи. Например, К. Фосслер, один из виднейших немецких филологов начала XX в., в своей книге «Поэтические формы романа» писал: «Вопрос, что такое роман, в чем его сущность, затруднителен. Я не осмеливаюсь дать на него никакого определенного ответа»¹.

Значит, надо найти в многосложности *содержания* художественных произведений такую его сторону, такой его *исторически повторяющийся* аспект, который и является жанровым аспектом, в наличии которого и заключается вообще *сущность* жанра и его разновидностей. А с другой стороны, нельзя не обратить внимание и на то, что произведения одного и того же жанра в творчестве писателей разных национальностей, эпох и направлений и в устном народном творчестве разных народов могут иметь и некоторые *общие*, исторически повторяющиеся различия в своей *форме*. Например, жанр романа по некоторым общим чертам своей формы может быть литературным прозаическим произведением (повестью в широком смысле слова), или же литературным стихотворным произведением (поэмой), или он может быть устным прозаическим

¹ Vossler K. Die Dichtungsformen der Romanen. Stuttgart, 1951, S. 295.

произведением (сказкой в широком смысле слова). А сказка может быть по своему жанровому содержанию романом, но может быть и мифом, и героическим преданием, и бытовой новеллой, и сатирой.

1. Жанровые формы

Рассмотрим сначала жанровые формы произведений художественной словесности, начиная с древнейшего устного народного творчества. Оно уходит в глубь той эры художественного развития народов, произведения которой, пользуясь выражением Гегеля, можно назвать «средыскусством». В них художественная функция содержания, относящаяся собственно к искусству, еще не расчленилась с другими его функциями — тотемистической, магической, мифологической — и даже породилась ими.

Для выяснения вопроса о происхождении некоторых жанровых форм устного народного творчества много интересных и существенных обобщений можно найти в первой главе «Исторической поэтики» А. Н. Веселовского — «Синкретизм древнейшей поэзии и начала дифференциации поэтических родов»¹. Занимаясь проблемой происхождения родов поэзии — эпоса, лирики, драмы, ученый выясняет вместе с тем ряд вопросов, имеющих прямое отношение к генезису различных жанровых форм в пределах каждого из этих родов. Но вместе с тем его исследование не охватывает всего необходимого материала и страдает тем самым некоторой односторонностью. Исходя из предвзятой и неверной мысли, будто все три рода художественной словесности возникли из обрядовой песни-пляски, ученый ввел в круг своих наблюдений и обобщений только песенную, ритмическую словесность, сознательно оставляя в стороне всю древнейшую устную прозу (мифы, сказки, предания и т. п.). Концепция у него получилась очень односторонняя, но все же, в интересующем нас отношении, правильная и продуктивная.

Это касается главным образом понимания Веселовским возникновения и развития жанровых форм. Вследствие позитивизма своих научных взглядов и имманентного изучения процесса развития художественной словесности ученый мало интересовался ее идейным содержанием. Он сосредоточил свое внимание в основном на том, как в обрядовой хорее (коллективной плясовой песне) постепенно возникали, а затем получали самостоятельное развитие общие композиционно-стилистические принципы словесной выразительности — эпические, лирические, драматургические.

Особенно большое внимание ученый обращает на возникновение различных эпических форм. По Веселовскому, они генетически сменяли друг друга в такой последовательности. Сначала в обрядовом хоре возникает запев руководителя хора, корифея, постепенно приобретающий характер повествования. Когда такое повествова-

¹ См.: *Веселовский А. И.* Историческая поэтика, с. 200—317.

ние, первоначально лиро-эпическое, приобрело некоторую внутреннюю законченность, стало повествовательной песней, сопровождаемой припевами хора, ее можно было исполнять и вне хоровой песни-пляски. И оно выделилось из хорейи, стало самостоятельной «лиро-эпической кантиленой». Затем она со временем постепенно потеряла свой лиризм, стала собственно эпической сольной песнью и в условиях длительной передачи от одних поколений певцов-сказителей к другим приобрела определенные и традиционные приемы исполнения (зачины, сюжетные повторы, всякого рода «общие места», постоянные эпитеты и т. п.).

Далее в некоторых странах, особенно в Древней Греции, наряду с аэдами — создателями и исполнителями отдельных, сравнительно небольших по объему сюжета и текста песен, появились рандоды — певцы, соединяющие, «спевающие» такие отдельные песни, циклизирующие их вокруг какого-либо одного главного героя или одного изображаемого важного события. Затем песни одного цикла слились в целое произведение. В результате получились большие, монументальные песенные эпические произведения — устные народные эпопеи, какими и были до своей литературной записи и обработки древнегреческие «Илиада» и «Одиссея». Когда же, быть может в VI в. до н. э., обе эти устные эпопеи получили литературную записку и обработку, они стали называться «поэмами», т. е. произведениями «сотворенными», вполне законченными, неизменными в своем тексте, уже не могущими подвергаться стихийным импровизациям, как это было раньше, в их устном исполнении.

Из обрядовой песни-пляски возникла, по Веселовскому, и собственно лирическая устная народная поэзия. Когда запев корифея, становясь все более повествовательным, оказывался центральной «партией» обрядовой песни, хор откликался на ее содержание своими припевами, выражающими его чувства, его эмоциональные впечатления от того, о чем повествовал корифей. Это были сравнительно короткие песенные эмоциональные отклики, подчиняющиеся общему ритму пляски, хоровода и поэтому обладающие тяготением к стихотворности. Возможно, что первоначально это были двустопишия, которые затем соединяются по законам ритмической симметрии в четверстопишия (куплеты). В дальнейшем на основе этих художественных форм хоровой лирики, используя их композиционно-стилистические принципы, возникла одноголосная, сольная лирическая песня — и гражданского и личного, бытового содержания. А когда у того или иного народа появилась письменность, такие песни становились исходным моментом для возникновения литературной лирики, той ее основной формы, которую мы обычно называем «стихотворенным».

Наконец, из обрядовой «хорейи» выводит Веселовский генетически и формы драматургического действия. У очень многих народов в обряде зарождалось не только песенное повествование о каких-то событиях, но и их пантомимическое представление, в котором первым исполнителем был, видимо, все тот же корифей, руководи-

тель хора, а затем уже и особый актер, могший вести диалог с корифеем, а через него и с хором. Так возникали зачатки драматургии, которые затем постепенно развивались. Греческий трагик Эсхил ввел второго актера, Софокл — третьего, в трагедиях Еврипида и комедиях Аристофана хор потерял свою былую ведущую роль. В комедиях римского драматурга Плавта хора уже не было, а песенные выступления поручались актерам на сцене. В этом был отдаленный зачаток оперетты и, далее, оперы.

Так возникали, по-видимому, еще в древние времена основные жанровые формы. В каждом поэтическом *роде* это были свои, *особенные* формы. И они могли повторяться потом на разных ступенях развития литературы.

Однако Веселовский исключил, как уже указывалось, из предмета своих исследований все прозаическое устное народное творчество — сказки. А оно существовало и развивалось одновременно с обрядовыми песнями-плясками и пантомимами, а быть может, зародилось даже раньше их.

В связи с интересующим нас пока вопросом о жанровых формах мы разумеем под сказкой всякое устное прозаическое повествование, возникшее и бытующее в народной среде. Древнейшие сказки вследствие неразвитости художественного мышления и приемов повествования отличались относительной краткостью как самих сюжетов, так и их изложения.

Фольклористы правильно различают разные виды сказок — сказки «животные», волшебные, героические, бытовые, новеллистические. Бывают и сказки-романы. Но все это различия уже не в жанровых формах народной словесности, а в ее жанровом содержании.

Сказка — жанровая форма, которая может выражать различное жанровое содержание, конечно, соответственно перестраиваясь в своих образных деталях. И выражая одно и то же жанровое содержание, переходя от одних поколений сказочников к другим, сказка, как и песня, подвергалась постепенно канонизации приемов исполнения. Подобно тому, как эпическая песня, отличаясь относительной краткостью своего сюжета и его изложения, в дальнейшем, «спеваясь» с другими песнями, становилась частью песенного «цикла» или даже песенной эпопеи, так и отдельные сказки могли *циклизоваться* в своих сюжетах, а при определенных условиях, соединяясь, превращаться таким путем в более крупное, иногда даже монументальное сказочное произведение, в своего рода прозаическую эпопею.

Особенно яркие примеры из истории фольклора европейских народов можно в этом отношении найти в древнем кельтском и северогерманском народном прозаическом эпосе. Так, можно предполагать, что в древнем ирландском эпосе сначала возникли отдельные героические сказки (саги) о Кухулине, а затем они циклизировались, повествуя то об одном, то о другом подвиге этого героя. Но в целостное и законченное произведение, отразившее всю последовательность этих подвигов, они так и не слились.

Столь же интересны в этом отношении исландские «родовые» саги, которые охватывают часто историю целого ряда поколений героев. Такие саги стихийно срастались одна с другой по причинно-временной связи событий, зачатлевшейся в народной памяти. Такова сага о Ньяле или сага об Эгиле. А в дальнейшем такие циклы, представлявшие собой в потешии почти законченные произведения, могли становиться таковыми в их последующей подражательной обработке. Так возникла уже в XIII в. знаменитая «Сага о Волсунгах», автор которой, основываясь на героической части сборника эпических песен «Эдды» и на других преданиях, создал законченное монументальное эпическое повествование о жизни и подвигах целого рода норвежских воителей, центр которого образуют подвиги Сигурда.

При этом надо заметить, что в длительный период раннего западноевропейского средневековья между сказочным и песенным эпосом нередко происходил своеобразный тематический «обмен». Различные персонажи и сюжеты становились предметом то сказочного, то песенного повествования, а в пределах последнего — то собственно-эпического, то лиро-эпического (балладного). Жанровые формы изменялись, жанровое же содержание часто не подвергалось при этом существенным изменениям.

Таковы были в основном жанровые формы всех трех родов художественной словесности, возникавшие в ней первоначально еще на стадии «предыскусства». Когда же народы, в разные хронологические периоды, стали овладевать письменностью, тогда наряду с фольклором, а затем все более преобладая над ним у них развивалась художественная литература. Фольклор оставался по преимуществу достоянием народных масс, литература удовлетворяла в основном идейные интересы привилегированных, более культурных слоев общества. Естественно, что при этом изменились и названия различных жанровых форм.

Когда в Древней Греции устные народные песенные эпосы были записаны, они стали называться поэмами. Это название привилось и употребляется и в наше время. Сколько разных поэм — с таким названием или без него — было создано поэтами разных веков и стран, на разных языках, в разных литературных направлениях, с бесконечными различиями исторически конкретного содержания — поэм эпических, лиро-эпических, а иногда даже и собственно лирических!

Так, в творчестве Байрона поэмами называются не только «Гяур» или «Манфред», но и «Бельмо»; в творчестве Пушкина — не только «Кавказский пленник» и «Полтава», но и «Граф Нулин», и «Домик в Коломне». Даже такое фрагментарное и полное диалогизированных эпизодов большое стихотворное произведение Некрасова, как «Современники», принято считать поэмой — сатирической поэмой, конечно. И тогда нам надо быть последовательными: «Евгений Онегин» Пушкина или «Дон-Жуан» Байрона тоже поэмы — романические; «Сказка о царе Салтане» или «Сказка о золотой рыбке» тоже поэмы — волшебско-сказочные.

Так вступает в свои права различие в литературных произведениях их жанровой формы (в данном случае — поэмы) и жанрового содержания (героического, сатирического, романического и т. д.). Будем называть поэмой всякое большое стихотворно-повествовательное литературное произведение, в отличие от эпических песен — подобных же произведений в *устном* народном творчестве.

Поэма, таким образом, продолжает в литературном развитии стихотворного эпоса повествовательную песню. Что же продолжает в литературном развитии прозаического эпоса народную устную сказку?

Применительно к русской средневековой (древней) литературе для подобных произведений рано сложилось особое название — повесть. Сказка — устное произведение, повесть — письменное. И историки древней русской литературы нисколько не стесняются называть повестями все подобные произведения, вне зависимости от того, какое жанровое содержание они выражают. Говорят: «воинская повесть», «житийная повесть», «сатирическая повесть» и т. п. Даже не развитый в своем сюжете и тексте авантюрно-плутовской роман «Фрол Скобеев» историки литературы называют повестью. И правильно: это — романическая повесть.

В дальнейшем, с развитием прозаического художественной литературы, с развитием романа, термин «повесть» изменил свое значение. И во многих современных учебниках по теории словесности можно прочесть, что роман — это прозаическое повествование большого объема, повесть — среднего, а рассказ — малого.

Но такое чисто количественное различие прозаических жанров эпоса, имеющее некоторое значение, явно недостаточно. Тем более что неясно, о чем идет речь: об объеме событий или объеме текста. «Помпадуры и помпадурши» Щедрина, с той и другой стороны, — большое произведение, больше иных романов, но это не роман, а сатира. Среди произведений Л. Толстого «Семейное счастье» по размерам текста занимает «среднее» место, но это роман в не меньшей степени, чем «Анна Каренина». Говорят, что Чехов не писал романов, так как все его произведения или средние, или малые по размерам текста. Но его «Три года» или «Моя жизнь» — романы в не меньшей мере, чем, например, «Дворянское гнездо» Тургенева. А «Железный поток» Серафимовича по небольшому объему своего текста — повесть, а по содержанию — произведение национально-историческое.

При сложившейся у нас традиции жанровых обозначений надо, видимо, различать широкое и узкое значение термина «повесть». В *широком* значении «повесть» — это всякое *большое* (по объему сюжета), *письменное*, *прозаическое* произведение, в его отличии от сказки как произведения *устного*, от поэмы как произведения *стихотворного* и от рассказа как *малого* (по объему сюжета) произведения. Повесть же в *узком* значении — это письменное, прозаическое произведение *среднего* объема сюжета. Надо иметь в виду, что о кратком происшествии в жизни персонажей можно вести доволь-

но длинное повествование, со всякого рода отступлениями, описаниями, мотивировками. Вспомним хотя бы «Шинель» Гоголя. А целую «историю характера» можно осветить с относительной сжатостью и краткостью. Таковы, например, «Адольф» Б. Константа или «Обезьянка» Ф. Мориака. Но повести — и в широком, и в узком значении слова — могут быть по своему жанровому содержанию и национально-историческими, и сатирическими, и романтическими произведениями.

Таким образом, песни и сказки, повести (в широком смысле слова) и поэмы — это *основные жанровые формы в эпосе*.

В драматургии есть свои возможности различения жанровых форм. Бывают пьесы устные, возникшие в народном творчестве, и письменные, литературные; пьесы стихотворные и прозаические — в обоих этих разновидностях творчества; пьесы, по организации своего текста вообще не предназначенные для сценического исполнения, — «драмы для чтения», а также некоторые сценарии для кино, имеющие самостоятельное художественное значение.

В лирических формах также можно различать стихотворение, цикл стихотворений, связанных между собой по особенностям тематики и проблематики, и большое произведение — лирическую поэму. Кроме того, в лирике различных национальных литератур возникло множество разных стихотворно-строфических форм, некоторые из них вышли за национально-литературные границы и приобрели международное признание. Таковы, например, эгетическое двустишие, канцона, сонет, триолет и т. п.

Из всего этого следует, что некоторые названия жанров, по традиционным представлениям стоящие в одном ряду с другими подобными же названиями, необходимо выделить в особый ряд как названия жанровых форм. Это, как мы видели, *сказка, песня, поэма, эпос* (а также, конечно, *басня и баллада*), *повесть, рассказ*, разного вида *пьесы и стихотворения*¹. Каждая из этих форм может в разных национально-исторических условиях, в творчестве писателей разных эпох и направлений выражать совершенно различное жанровое содержание.

В последнем отношении произведения разных литературных родов — эпоса, лирики, драмы — могут быть близки друг к другу, хотя и носить разное название. Вспомним в качестве белого примера «Анну Каренину», которая при перестройке для сценического исполнения из романа стала драмой. При подобной же перестройке «Мертвые души» на сцене МХАТа стали... комедией.

Значит, жанры как содержательное явление надо рассматривать по *родственным группам*.

¹ По издавна существующей традиции мы называем эти формы жанровыми. Но в каждом литературном роде они свои, особенные, возникавшие в историческом развитии этого рода. По существу это — типологические *родовые* формы выражения в литературе.

2. Мифологические жанры в эпосе

Как уже было сказано, А. Н. Веселовский в своей работе о происхождении поэтических родов обращал главное внимание на жанровые формы, в которых происходило выделение каждого поэтического рода из обрядовой песни, и на их дальнейшее развитие. Из этого не следует, однако, что ученый ничего не говорил о различиях в содержании этих развивавшихся жанровых форм. Хотя этот вопрос и не был для него главным, иногда он мимоходом касался и его. Так, ученый писал: «Что аналогические сюжеты могли вытеснять традиционное содержание обрядовой песни, тому свидетельством история дифирамба, в котором исконные мотивы дionисовского мифа уступили место героическим вообще». Или в другом месте: «В боевую пору, родовую или дружинную, певец, естественно, воспевал вождей и витязей... слагал лиро-эпические песни на события дня, но помнил и старые песни предков и... в его памяти чередовались... героические образы и обобщался идеал героизма...»¹

Значит, из обрядовой хоровой песни с повествовательным запевом корифея выделилась сольная лиро-эпическая песня, в которой мифологические мотивы «уступили место» героическим. Что же здесь имело решающее значение: само развитие песни как формы повествования или же именно то, что появились новые *мотивы*, которые вытесняли старые, которым последние «уступили место», для выражения которых, собственно, и понадобилось появление сольной песни певца, воспевавшего уже не какое-либо божество, представлявшее собой олицетворение сил природы, а вождей и витязей за их воинские подвиги в боевую пору? Несомненно, второе. Героические песни племенных и дружинных певцов, появившиеся в «век героев», были песнями другого жанрового содержания в сравнении с повествовательными запевами мифологического дифирамба.

Когда же древнегреческие аэды и вслед за ними рапсоды уже сложили величественные песенные эпопеи «Илиаду» и «Одиссею», с их законченными, отстоявшимися приемами и средствами повествования, последними как образцом воспользовался Гесиод, первый представитель личного творчества в античной литературе, создавая свои собственные поэмы. Жанровая форма поздней записанной и литературно обработанной «Илиады» и поэмы Гесиода «Труды и Дни» — одна и та же, но их жанровое содержание совершенно различное. «Илиада» — национально-историческая поэма. «Труды и Дни», как произведение, содержащее характеристику уклада жизни и нравов современных автору беотийских земледельцев, с их полевыми работами и тяжбами об имуществе, можно было бы назвать поэмой «нравоописательной».

Значит, произведения одной жанровой формы, в данных примерах поэмы, могут иметь *мифологическое, национально-историче-*

¹ Веселовский А. Н. Историческая поэтика, с. 272. (Разрядка наша. — Г. П.)

ское, «правоописательное», романтическое жанровое содержание. Речь идет о типологических содержательных свойствах произведений, могущих повторяться в разные эпохи, в разных национальных литературах, их течениях и направлениях. Речь идет о таких исторически повторяющихся аспектах проблематики произведений художественной словесности, которая является их жанровым содержанием.

Уже приведенные примеры показывают, что каждая разновидность жанрового содержания возникает в той или иной национальной литературе не случайно, что она появляется или может появиться лишь на определенной *стадии* исторического развития этой литературы, а следовательно, и на определенной ступени развития соответствующего национального общества. Самая ранняя из них — *мифологическая*.

Мифологию разных народов определяют обыкновенно как сказания (сказки, рассказы) о богах и героях. Но такое определение неубедительно. Во-первых, оно исходит из античной, греко-римской мифологии, в которой боги, первоначально олицетворение сил природы, и духи природы были затем вполне очеловечены и внешне и внутренне. Но у других народов боги были полулюдьми-полуживотными, а у третьих — просто животными, наделенными человеческими или даже сверхчеловеческими силами, умышленными и душевными способностями. Следует ли отсюда, что народы, верящие в богов-животных, не имели мифологии? У греков, например, титан Прометей дает людям огонь, похитив его с неба, и осуждается Зевсом на вечные муки. А в полинезийской сказке ворон приносит в клowe огонь людям с соседнего вулканического острова в виде куса раскаленной лавы и тотчас умирает, сожженный ею. Разве это не мифологическая сказка, по-своему отвечающая на тот же вопрос: откуда у людей появился огонь?

Во-вторых, на разных стадиях развития общества боги играли в сознании людей разную роль. В раннем земледельческом и скотоводческом родовом обществе действия и отношения богов как олицетворений сил и процессов природы были фантасгическим отражением и объяснением их закономерностей. Миф о воскресении и смерти Диониса — тому ярчайший пример. Но позднее, в обществе военной племенной аристократии, в «век героев», функция богов изменилась. Они стали для людей покровителями и помощниками в их вооруженных столкновениях и сами переняли нравы «базилевсов». Характерный пример — «Илиада». Еще позднее, когда возникла государственная власть с ее принудительными, военно-судебными прерогативами, боги превратились в «небесный ареопаг», в высшую санкцию ареопагов земных. А когда на смену первобытным республикам пришли монархии, тогда политенстические религии стали пережитком и были созданы религии монотеистические. Старые же, языческие боги надолго оставались арсеналом поэтического искусства.

Где же границы мифологического жанрового аспекта в содержании произведений? Всякое ли произведение любой жанровой

формы мы назовем мифологическим по жанровому аспекту содержания, если в нем, так или иначе, наряду с людьми действуют боги, божества, их вестники и посланники? Конечно, нет.

Мифология в узком, собственном смысле слова — это народные образно-фантастические объяснения происхождения тех или иных явлений природы или культуры, это произведения, выражающие фантастико-генетическое осмысление этих явлений. И произведения любой жанровой формы (в эпосе — повествовательные эпизоды обрядовых песен, сказки, а позднее и поэмы, рассказы, повести) являются мифологическими по своему содержанию в том случае, если в основе их исторически конкретной проблематики лежит именно такой, фантастико-генетический типологический жанровый аспект.

С этой точки зрения поэмы Гомера не обладают мифологическим жанровым содержанием, хотя в них действуют боги. А вот простенькая русская сказка из сборника А. Н. Афанасьева. Она повествует о том, как две речки, Волга и Вазуза, в своем истоке из озера Селигер договорились вместе утром тронуться в путь. Но Вазуза обманула подругу и тайком убежала пораньше. Однако Волга, разгневавшись, так грозно нагнала ее под Кашином, что та смирилась, назвалась «младшей сестрой» и стала ее притоком. Эта сказка мифологическая, фантастико-генетическая по своему жанровому содержанию, хотя в ней не действуют ни боги, ни герои, а только олицетворенные явления природы.

Теперь о «героях» — не о персонажах вообще, а о героических личностях. Предания (в широком смысле — сказки) о некоторых из них, хотя бы у греков о Геракле, были, во-первых, «баснословны», т. е. относились в народной памяти к очень давним временам; во-вторых, и вероятно поэтому, они заключали в себе очень сильную гиперболлизацию подвигов героев. Геракл, например, один пошел против лемейского льва или лернейской гидры, наводивших ужас на весь народ, и быстро справился с ними. Но и то и другое не имеет отношения к жанровому аспекту содержания этих сказок. По существу, это не мифологические, а героические сказки с сильно гиперболлизированными сюжетами.

Мифологические представления первобытных людей первоначально выражались в тотемистических и тотемистически-волшебных сказках, затем в хоровых и сольных песнях, выросших из аграрных и животноводческих обрядов и, далее, культов, породивших свою мифологию. Позднее, вероятно, возникла и космологическая мифология, повествующая о происхождении мира и человечества, а в связи с этим и о борьбе стихий неба и стихий земли. Ее мотивы находили свое выражение в народных сказках и песнях, которые могли сначала циклизироваться, превращаться в устные песенные и прозаические эпосы, а затем и в поэмы. Примером мифологических народных эпосов, ставших поэмами, могут быть названы и первая половина «старшей» «Эдды», и первая половина «Калевалы». А затем подобные поэмы создавались и в личном творчестве. Таковы, например, «Георгики» Геснода.

Из всего этого следует, что в древней словесности различных народов существовал не один какой-то жанр, отличавшийся мифологическим аспектом своего содержания, но — даже в пределах эпического рода — целая группа жанров, объединенная, при всех, даже самых существенных, различиях своего конкретного национального содержания единством такого типологического жанрового аспекта.

Но мифологическая словесность, как уже отмечалось, была лишь «предыскусством» в развитии духовной культуры народов. Поэтому мифологическая группа жанров при переходе народов на более высокие ступени общественной жизни не получила своего дальнейшего развития. Старая, языческая мифологическая проблематика теряла свое значение, хотя образы, воплощавшие в воображении творцов те или иные сверхъестественные силы, еще очень долго существовали в литературе других жанровых групп, постепенно приобретая все более символическое и аллегорическое значение.

3. Национально-исторические жанры в эпосе

Другая группа жанров, обладавшая иным познавательным аспектом своего идейного содержания, стала возникать на той стадии исторической жизни народов, которую Гегель назвал «веком героев». Это, как уже указывалось, была поздняя ступень развития доклассовых родо-племенных обществ и ранняя ступень развития классового — рабовладельческого или феодального — общества.

Сама история ставила тогда людей в героические ситуации и способствовала возникновению и развитию героических характеров. Это была большая эпоха формирования из отдельных племен сначала союзов племен, а позднее и целых народностей, бурная эпоха размежеваний, столкновений, а часто и жестокой борьбы этих формирующихся народностей, их территориальных передвижений и переселений, завоеваний и подчинений одних из них другими, а тем самым и защиты ими своей независимости. В этих обстоятельствах формирующиеся народности и выдвигали из своей среды людей, способных руководить ими, возглавлять их борьбу и совершать подвиги.

Естественно, что в этих условиях в художественной словесности, а потом и в литературе этих народов группа мифологических жанров потеряла свое прежнее ведущее значение и была оттеснена в общественном сознании другой группой жанров, отличавшейся иным познавательным аспектом своего содержания. На протяжении этой большой эпохи создавались по преимуществу такие произведения, содержательный жанровый аспект которых можно было бы назвать аспектом *становления общества* или, для большего терминологического удобства, *национально-историческим* аспектом.

Это значит, что создатели таких произведений интересовались в основном историческим становлением и судьбой целых народно-

стей и отдельные человеческие характеры, отношения между ними, события, возникавшие в результате их деятельности, рассматривали как воплощение и проявление этой общенародной, в широком смысле — национальной, судьбы. Так возникали национально-исторические сказки (саги), песни, легенды, эпосы, поэмы, баллады, повести, рассказы.

Каковы могли быть характеры, действия, события, отразившиеся в этих произведениях? Самые различные, такие, какими они бывали в реальной жизни различных народов. Это могли быть вожди, богатыри, рыцари, короли или даже простые люди из народа, проявившие необычайную силу воли, воинскую доблесть и преданность своему народу, защитники своей страны в борьбе с врагом и его победители, как, например, в ирландских сагах о Кухулине, в былинах об Алеше Поповиче и Тугарине или в жизни Александра Невского. Это могли быть богатыри и витязи, терпящие поражение из-за неравенства сил, каковы, например, князья Игорь и Всеволод в «Слове о полку Игореве» или рыцарь Роланд в «Песни о Роланде». Это могли быть, наоборот, сильные и жестокие завоеватели, кровавые насильники, покоряющие другие народы, отдающие на «поток и разграбление» их села и города, как, например, Батый в «Повести о разорении Рязани Батыем» или франкский король Хлодвиг, добывший царство кровавой изменой, в старой немецкой летописи.

И сами события, изображаемые в таких произведениях, могли приводить к победе, национальному торжеству, радости и гордости одних народов и к поражению, гибели, позору и отчаянию других. А осмысливаться и эмоционально оцениваться эти характеры и события могли с разной национальной и социальной точек зрения, в свете различных общественных идеалов, в разных традициях устного и литературного творчества, с разной долей гиперболизма или даже фантастики. А затем выражающие все это сюжеты могли заимствоваться певцами и сказителями других народов, получать новое национальное осмысление, изменяться соответственно в своих подробностях, в частности в именах своих персонажей, месте действия и т. п.

Таким образом, ранние произведения национально-исторической группы жанров — это безымянные песни о подвигах, саги, былины, воинские повести.

В некоторых жанрах устного народного творчества, в особенности песенного, относящихся к рассматриваемой жанровой группе и бытовавших в определенной национально-социальной среде, в определенную эпоху, нередко возникли своеобразные и устойчивые конкретные системы композиционно-словесной выразительности, законченные свойства стиля¹, первоначально вполне отвечающие особенностям их идейного содержания. Таковы, в частно-

¹ Под *стилем* художественного произведения мы разумеем эстетически воспринимаемое единство всех сторон его образной формы — его предметной детализации, композиции и свойств его поэтической речи, с относительным совершенством выражающее его идейное содержание.

сти, русские *былины*. Но, раз сложившись, подобные исторические конкретные стилевые особенности героического песенного повествования могли в дальнейшем стать в них средством раскрытия ситуаций негероических. В том же стиле могли возникать и произведения других жанровых групп.

Что такое, например, былина о Чуриле Пленковиче? Воспроизведем мысленно ее сюжет не в былинном стиле, а в стиле русских повестей XVII в. (таких, например, как «Карп Сутулов»), наминающих рассказы, составляющие «Декамерон» Боккаччо, и у нас получится прекрасная повелля, конечно, из иной исторической эпохи и из жизни иной социальной среды. Таковы также похождения Василия Булаева с его ватагой, которая в былинном стиле именуется дружиной, или Дюка Степановича, что был более богат и смел, чем сам князь Владимир. Все это — былины по жанровой форме и по стилю, но все они не принадлежат к произведениям национально-исторической жанровой группы.

Позднее же, когда сформировался политический строй абсолютной монархии и когда на основе его прогрессивных гражданских идеалов возникло литературное направление классицизма, интерес к национально-историческим характерам и ситуациям вновь проявился — уже в сфере личного творчества. Тогда в литературе разных стран появились монументально-эпические поэмы, продолжавшие традицию поэм Гомера, которые в свое время выросли из народного синкретического творчества. Еще в римской литературе почин этому положил Вергилий своей «Энеидой», которая, несмотря на то, что собственно героические, воинские эпизоды занимают в ней только последнюю, третью часть, раскрывает в целом национально-историческую проблематику. То же можно сказать о «Генриаде» Вольтера, о «Россиаде» Хераскова и других подобных произведениях. Подражательность этих произведений, конечно, сразу бросается в глаза, но ее не следует преувеличивать. Она относится преимущественно к форме поэм, но содержание в каждой из них свое, новое. Художественные недостатки их в гораздо большей мере обусловлены идейной предвзятостью замыслов писателей, их тенденциозностью и дидактизмом.

В последующий период развития национальных обществ литература гражданско-романтических направлений разных стран в эпическом своем роде не была богата произведениями национально-исторической группы жанров. Такое жанровое содержание выражалось в ней по преимуществу в области драматургии. Попытки ряда поэтов-романтиков — Шелли в «Восстании Ислама», Байрона в «Шильонском узнике», Радищева в «Вольности», Рылеева в «Войнаровском», Лермонтова в «Измаил-Бее» и т. п. — создать новые принципы и формы национально-исторического стихотворного эпоса не привели к значительным результатам.

Несколько лучше обстояло дело с подобными же попытками в области прозы. Мы имеем в виду прежде всего «Тараса Бульбу» Гоголя и «Легенду об Уленшпигеле» Костера. В этих произведениях есть нечто общее. Они не сразу отчетливо выявляют свое ос-

новное национально-историческое жанровое содержание. Первые сцены повести Гоголя похожи на романические, но далее — Бульба со своими сыновьями активно участвует в жизни Сечи, затем в войне с поляками, причем любовная интрига, вилетенная в эти героические события, только оттеняет и усиливает их трагический пафос. У Костера Тиль в первой части произведения похож на персонаж из авантюрно-плутовских романов, а затем он становится «гезом», героем в собственном смысле слова, его характер вызревает в национально-освободительной борьбе. Да и в первой части параллели из жизни Тилья и Филиппа II придают приключениям Тилья гражданско-национальный колорит. В целом произведение Костера не роман, а большая национально-историческая по своему содержанию повесть. Аналогичны в соотношении своих жанровых аспектов и некоторые романы Скотта, например «Роб-Рой» или «Пертская красавица».

Но эпические произведения такого жанрового содержания — редкость в литературе XIX в. Одним из ведущих жанров в ней стал роман. И только позднее, в начале XX в., а еще более после первой мировой войны и Октябрьской революции в России, усиление социально-политической борьбы в ряде стран Европы, возникновение в связи с этим литературы нового, социалистического содержания снова отчасти изменило соотношение различных жанровых групп (см. с. 335—339).

Итак, выделяя среди других жанровых групп национально-историческую группу жанров, мы отличаем ее по общим, исторически повторяющимся особенностям проблематики относящихся к ней произведений. Эти особенности заключаются в том, что певцы, сказители, писатели, поэты интересуются в основном в социальной жизни своего времени или исторического прошлого становлением всего национального общества, происходящим или во внешних столкновениях с другими народностями и национальностями, или во внутренней борьбе между целыми общественными классами, между народными массами и государственной властью и т. п. В этом и заключается своеобразный жанровый аспект содержания в произведениях этой группы жанров. И это определяет особенности конфликтов таких произведений: они строятся на *политических* коллизиях, а личные отношения («интриги») могут иметь в них лишь служебное и побочное значение.

Произведения мифологические и национально-исторические имеют одно общее свойство жанрового содержания. Они изображают события, создаваемые столкновениями глубочайших по своей сущности или, как говорил Гегель, «субстанциальных» сил жизни — стихий природы и национально-общественных сил. Это придает их героям и сюжетам пафос величия. При монументальности же своей формы такие произведения являются «эпопеями». Эпопея — это не всякое очень большое эпическое произведение, но только такое, которое всецело посвящено изображению «субстанциальных» конфликтов.

4. Нравоописательные жанры в эпосе

Прежде чем переходить к характеристике романа и других жанров, входящих в одну с ним группу, необходимо обратиться к жанровой группе, которая в мировой литературе закономерно возникла раньше романической. Эта группа отличается от других гораздо большими различиями в пафосе произведений. Вероятно, отчасти поэтому родственность относящихся к ней жанров не осознана литературоведами и вся группа не осмыслена в типологическом своеобразии своей проблематики. Она существует в истории литературы разных народов, так сказать, *incognito*. Необходимо выделить ее и дать ей свое обозначение.

Мы уже упоминали в начале предыдущей главы о произведении, относящемся к этой группе, — о древнегреческой поэме Гесиода «Труды и Дни» — и предложили назвать его «нравоописательным». Поэма Гесиода была написана поэтом раньше, нежели получила литературную обработку и тем самым стала поэмой «Илиада» Гомера. Но вторая из них, в своей первоначальной, фольклорной, песенной форме, была художественным выражением более ранней стадии развития общества — древнегреческого «века героев». Первая же — выражение более поздней стадии, когда в полисах уже наметились социальные антагонизмы и на этой почве возникли новые экономические, правовые, нравственные представления.

Перед нами совсем иной мир по сравнению с миром «Илиады». И задачи поэмы другие — не прославление героев и руководящих их национально-исторической борьбой богов, но разоблачение дурных социальных нравов в своем обществе и в своем времени, стремление осознать и обосновать моралистически добрые нравы. И хотя поэма написана в форме увещания, обращенного поэтом к своему брату Персу, который вел с ним тяжбу о наследстве, ни тот, ни другой не выступают «ведущими характерами» в сюжете произведения, их тяжба — только повод для изображения социальных нравов среды и эпохи. Иначе говоря, «Труды и Дни» — не национально-историческая и не романическая поэма, а поэма нравоописательная.

И таких произведений разных жанровых форм — и сказок, и песен, и поэм, и повестей, и рассказов — очень много в мировой литературе. Для простоты и краткости изложения можно предложить для обозначения всей этой группы жанров более отвлеченный, однако более удобный термин — «этологические» (греч. *eios* — нрав и *logos* — слово, рассказ, т. е. изображение нравов) жанры¹.

¹ Многие теоретики, не учитывая наличия «этологической» жанровой группы, считают важнейшим моментом в смене эпических жанров переход от эпопеи к роману. Так понимал эту смену Гегель («Эстетика», т. 3, с. 5). Так понимает ее М. М. Бахтин в статье «Эпос и роман» (см.: «Контекст — 1974». М., 1975). При этом он полагает, что «эпос» заключает в себе изображение отдаленного исторического прошлого и называет его образы «далевыми». Но еще А. Н. Веселовский показал, что народный героический эпос возникал непосредственно вслед за изображенными в нем событиями, которые постепенно «отдалялись» в памяти певцов

«Этологическая» литература заключает в себе, следовательно, осмысление гражданско-нравственного уклада социальной жизни, *состояния* общества и отдельных его слоев и выражает идейно-эмоциональное отношение к этому состоянию, часто углубляющееся до пафоса. Но как совершенно различно может быть состояние общества, так глубоко различным может быть и пафос произведений, порожденный осмыслением этого состояния.

Произведения национально-исторические по жанру изображают обыкновенно однажды происшедшие события. И главные персонажи таких произведений всегда играют ту или иную *ведущую* роль в ходе однажды происшедших событий. Они часто создают или направляют развитие этих событий своими действиями, вытекающими из особенностей их социально-исторических характеров.

В отличие от этого произведения «этологические», по своему жанровому содержанию, интересуются изображаемыми социальными характерами прежде всего со стороны их постоянно повторяющихся нравственных свойств — отрицательных или положительных или тех и других в их противоречивом единстве. Если все же эти произведения изображают какие-то происшествия в жизни своих персонажей, какие-то однажды возникшие отношения между ними, то по преимуществу для того, чтобы выявить таким путем в характерах персонажей эти постоянно существующие нравственные (или безнравственные) свойства. Поэтому события, изображаемые в «этологических» произведениях, имеют обычно вспомогательный характер. И хотя те или иные персонажи таких произведений могут быть на вид главными, могут занимать большое место на авансцене произведения, все же они не являются в сюжете таких произведений ведущими персонажами, и события, составляющие такой сюжет, не заключают в себе эволюцию этих характеров.

Кто, например, «главный герой» «Мертвых душ»? На первый взгляд — Чичиков. А на самом деле здесь «главный герой» не обманщик-спекулянт, а все те, кто ему поверил, кто распустил затем сплетни о Чичикове и «мертвых душах», кто хоронил прокурора, умершего из-за этих сплетен в страхе перед наказанием. Чичиков же нужен Гоголю для раскрытия отрицательного нравственного состояния всего губернского общества.

В силу всех указанных особенностей произведения «этологической» группы жанров бывают описательно-повествовательными в большей мере, чем другие. А нередко они бывают более описательными, чем повествовательными, если под «описанием» разуметь не только изображение «*пробывающего*» (обстановки, пейзажа, портрета), но и «*бывающего*», т. е. постоянно, часто случаемого, а под «повествованием» — изображение «*однажды бывшего*». Поэтому именно в «этологической» группе жанров очень рано возникла такая специфическая жанровая форма, как басня, а позднее другая, не менее специфическая — художественный очерк.

и их слушателей. Следует указать и на то, что роман нельзя противопоставлять «эпосу». Эпос — целый литературный род, роман — один из эпических жанров.

Басня — повествовательное произведение, изображающее какую-то сценку, какое-то происшествие или столкновение интересов в жизни животных (а иногда и людей), но такое происшествие или столкновение, которое не развивает характеры персонажей, а только выявляет их сложившиеся, постоянные нравственные — в большинстве случаев отрицательные — свойства.

В устном народном творчестве басня по своей жанровой форме была прозаическим произведением — сказкой. На европейской почве самыми ранними дошедшими до нас баснями были, видимо, басни легендарного фригийского раба Эзопа (VI в. до н. э.). Басни возникли и в фольклоре других народов. В русском средневековом фольклоре басенные сказки существовали и в XVII в., будучи записанными, они превратились в повести. Такова знаменитая «Повесть о Ерше Ершовиче, сыне Щетиныкове». Эту традицию продолжил потом Щедрин в своих литературных «Сказках».

А затем в поэтическом творчестве древнегреческого поэта Архилоха (VII в. до н. э.) появились, видимо, первые стихотворные басни — басни-«поэмки». Их традиции в римской литературе продолжил Федр, выпустивший под названием «Эзоновых басен» пять сборников небольших произведений, из которых большинство — басни в собственном смысле слова. Позднее стихотворная литературная басня пережила эпоху своего расцвета под пером поэтов эпохи классицизма: во Франции — в основном Лафонтена, в России — Сумарокова и Хемницера. У Крылова эта форма басни благодаря демократической направленности и реализму его творчества достигает своего апогея в пределах не только национальной, но и мировой литературы.

Но в английской литературе возник и другой «этологический» жанр — жанр *сатиры*. Под этим названием мы разумеем не всякое произведение с ироническим или саркастическим отношением к осознаваемой жизни. Иронией, вытекающей из комизма характеров и возвышающейся до юмористического и сатирического пафоса, могут быть проникнуты и новеллы, и романы. Собственно сатирой следует назвать произведения правоописательные, «этологические», сатирически осмысляющие отрицательное состояние общества в той или иной его части, произведения, подобно басне, не заключающие в себе развитие характеров главных персонажей, но выявляющие посредством описания, повествования и связанных с ними медитаций автора соответствующие свойства характеров.

Подобное же выявление «отрицательного состояния» той или иной социальной среды может порождать не только сатирический, но и юмористический пафос произведения. Но для обозначения юмористических по пафосу «этологических» произведений у нас нет особого названия в форме имени существительного. «Нос» Гоголя — повесть-сатира, его «Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» — повесть юмористическая.

Древние греки создали сначала лирическую сатиру, применяющую ямбический и хорейский размеры, и Гиппионакт (VI в. до н. э.) был ее крупнейшим представителем. В эллинистический

период развития греческой литературы Менипп, а затем Лукиан разработали новую форму того же жанра — комическое изображение жизни средствами философического диалога с фантастически-повествовательным обрамлением, диалога, направленного против тех или иных религиозно-философских систем. Такова хотя бы сатира Лукиана «Зевс трагический», в которой изображается диспут в Афинах между стоиком и эпикурейцем о существовании богов. Его условие — если будет признана верной эпикурейская точка зрения, отрицающая богов, то боги могут лишиться всех своих «доходов». Это вызывает на Олимпе комический переполох — боги устраивают общее собрание, ссорятся из-за своих мест и, наконец, открыв ворота неба, прислушиваются к результатам диспута¹.

Затем в античной литературе возник еще один жанр «этологической» группы, у греков названный первоначально «идиллией» (eidyllion — буквально «видик», «сценка»), у римлян — «буколиками» (от *bucolos* — пастух). Недовольство развращенной городской жизнью выразилось тогда в стремлении противопоставить ей другую жизнь — тихую, простую, нравственно не испорченную. Таковую жизнь, естественно, искали в глухой провинции, в деревне, среди земледельцев, рыбаков, в особенности среди пастухов, живущих со своими стадами на лоне природы. Так, древнегреческий поэт Феокрит (III в. до н. э.) изображал в своих стихотворных идиллиях, с некоторой долей чувствительности, сцены из жизни рабов, пасущих стада коз, их песни и состязания в пении, их любовь к пастушкам и нимфам, то неразделенную и унылую, то счастливую. Эти любовные отношения и переживания, однако, не развивали характеры персонажей, но выявляли искренность и непосредственность их жизни, простоту и неизменность всего ее уклада. То же в основном можно найти и в «Буколиках» римского поэта эпохи империи Вергилия (I в. до н. э.), продолжающего традиции этого жанра. Произведения Феокрита и Вергилия стали гораздо позднее образцами для подражания у многочисленных западноевропейских поэтов XV—XVI вв., затем — поэтов классицизма.

Но в литературе эпохи эллинизма возник и другой положительный «этологический» жанр, который можно было бы назвать жанром *утопии*, если придать нарицательное значение собственному имени острова, изображенного в одноименном произведении Томаса Мора, в котором писатель изобразил идеальное общественное устройство. Самым ярким образцом этого жанра у древних греков была утопия Ямбула, изображающая его путешествие на «острова Солнца». Там живет народ, у которого нет ни государства, ни царей, ни жрецов, ни разделения труда и собственности, ни даже семьи; все граждане острова трудятся, по очереди выполняя необходимые общественные работы. Это как бы первобытнообщинный строй, но с развитой духовной культурой.

¹ М. М. Бахтин считает такие произведения особым жанром — «менипповой сатирой» или, короче, «мениппеией» («Проблемы поэтики Достоевского». М., 1972, с. 192—193). На самом деле это — особый *стиль* сатиры, которая сама является одним из «этологических» жанров.

Новое развитие «этологических» жанров, в особенности тех из них, которые выражали сатирический и юмористический пафос эмоционального осмысления характеров, происходило в литературе эпохи Возрождения. Ее ярким образцом была большая английская поэма В. Леслида «Видение о Петре Пахаре», имевшая огромный успех в демократических слоях общества. В своем «Видении» автор изображает огромное поле и на нем людей всех званий и сословий, которых перекроет, в образе простой женщины, обличает в пороках, завладевших душой каждого из них. Разум призывает людей искать Правду, но никто не знает, где она, и только пахарь Петр знает, в чем Правда и где ее искать. Своей свободной композицией, фантастикой и аллегоризмом, а также большой долей дидактического элемента это произведение несколько напоминает сатиры Мениппа и Лукиана.

К этой же творческой традиции примыкает и крупнейший гуманист Голландии Эразм Роттердамский своей знаменитой сатирой «Похвала Глупости», написанной прозой на латинском языке. В ней Глупость обращается с похвальным словом к своим слугам и поклонникам, к иронически изображенным автором представителям всех сословий общества: к философам, напрасно воображающим себя всезнайками, к чиновникам — крючкотворцам и взяточникам, к врачам, самодовольно, но неумело лечащим больных, к кушам, чья «шорда глупее и гаже всех», к дворянам и придворным, прожигающим жизнь в забавах и разврате, и даже к государю, являющемуся «врагом общества», «ненавистником учености, истины и свободы». Но самого резкого осуждения и здесь заслуживают деятели церкви — «суеверь», торгующие индульгенциями, погруженные в «смрадное болото» пустых богословских споров, и сам папа римский, защищающий свою власть и богатства с помощью крови и железа. Сатира Эразма — самое смелое обличение всей жизни и нравов феодального общества, которому, однако, писатель не может противопоставить ничего, кроме природы, не испорченной цивилизацией и заключающей в себе источник счастья и мудрости.

Ту же жанровую традицию продолжает Ф. Рабле в своей знаменитой пятичастной повести «Гаргантюа и Пантагрюэль» (1533—1564). Ее часто называют то «сатирой», то «романом» или даже «романом-эпопеей», по существу же она является «этологической» повестью, очень сложной и разнообразной по своему составу, в которой сатира соединяется с пародией и утопией, в которой также много дидактики и в которой на вид романтические (приключенческие) эпизоды служат только поводом и мотивировкой для основных нравоописательных заданий. По форме же, по композиции образов это в основном произведение гротескное, главными героями которого выступают короли-великаны — Грангузье, Гаргантюа, Пантагрюэль. А по композиции сюжета оно отличается свободным расположением эпизодов и обилием разного рода отступлений.

Рабле лишь отчасти применял в своем произведении сюжетную форму путешествий и приключений. Его продолжатели часто дела-

ли ее основным стержнем повествования, что объясняется, по-видимому, развитием и растущим влиянием романистики. На этом построены, например, все четыре части знаменитой повести Д. Свифта «Путешествие Гулливера». Ее также ошибочно часто называют «романом», тогда как и в ней путешествия героя-рассказчика служат только канвой, скрепляющей множество картин и эпизодов «этологического» содержания, в большинстве своем представляющих сатиру, но отчасти и утопию. Сатирична всецело первая часть, изображающая пребывание Гулливера в стране лилипутов и иносказательно-комически осмысляющая политические нравы правящих кругов современной писателю Англии. Сатирическим эпизодам противостоят у Свифта эпизоды идиллические и утопические: с одной стороны, это — изображение патриархального сельскохозяйственного общеджития великанов, с их мудрым и добрым королем Бробдингнегом, с другой — изображение общеджития умных лошадей, которые лишены всяких страстей и знают лишь простой коллективный здравый смысл и чувство взаимного уважения.

В русской литературе «этологическое» содержание проявилось еще в 70-х годах XVIII в. Тогда, по почину Екатерины II, начавшей издавать журнал «Всякая всячина», в России появился целый ряд сатирических журналов, авторы которых стали зачинателями новых жанровых форм сатирического изображения жизни. Они печатали небольшие прозаические произведения, претендующие на «документальность», являющиеся как бы непосредственными откликами на острые вопросы социальной современности. Это были разного рода корреспонденции с места, письма из провинции, путевые заметки и эпизоды, распоряжения и приказы частных лиц и т. п. Наиболее смелым и глубоким по своему мышлению сатириком был среди таких писателей Н. И. Новиков. Напечатанные в его журналах «Письма к Фалалее» и «Путешествие в И. Т.» — яркие образцы новых для русской литературы форм «описания». Начатое Новиковым продолжил в своих журналах молодой Крылов.

А затем появилось произведение, в котором многочисленные очерки состояния русского общества и публицистические рассуждения о них получили крепкую сюжетную связь как эпизоды одного путешествия. Но в отличие от путешествий Гулливера в вымышленные и фантастические заморские страны, полных гиперболизма и гротескности, «Путешествие из Петербурга в Москву» Радищева не претендует ни на какой вымысел. Наоборот, автор хочет показать читателям современную им крепостническую Россию в ее подлинной злободневности. Это — «этологическое» очерково-сюжетное «обозрение», созданное задолго до того, когда очерк получил в русской литературе (с 1840-х годов) широкое распространение и теоретическое осмысление как своеобразная жанровая форма.

Когда в 1840-х годах в русской литературе начало складываться прогрессивно-демократическое течение, писатели «натуральной школы», ставя своей задачей познакомить читателей с современным состоянием русского общества, преимущественно в низших, демократических его слоях, создали множество очерков, обыч-

но в прозе, в разных стилях, на разном художественном уровне. Тургенев написал тогда целый цикл высокохудожественных очерков — «Записки охотника», ставший выдающимся явлением «этологической» литературы новой исторической эпохи. Белинский в ряде своих статей разъяснял своеобразие этой жанровой формы, в отличие от повести обладающей сквозным действием. В последующие десятилетия выступила целая плеяда демократических писателей-очеркистов, которая, продолжая традицию «натуральности», изображала и быт русской деревни, и мешчанскую провинцию, и труппы больших городов.

Почти все лучшие поэмы Некрасова, написанные в десятилетие подготовки и проведения крестьянской «реформы» и ставшие апогеем его творчества — от «Несчастных» до «Железной дороги», — созданы не для того, чтобы проследить историю каких-то характеров (как «Саша», «Горе старого Наума»), но для того, чтобы показать или в отдельных очерковых сценах, или по поводу какого-то тяжелого происшествия (смерти Вани, сына Орины, или смерти Прокля, мужа Дарьи), в каких невыносимых условиях непосильного труда, угнетения, поборов, оскорблений и опасностей живет и томится трудовой русский народ. И самое значительное его произведение — поэма «Кому на Руси жить хорошо» — представляет собой цикл стихотворных «очерков», связанных друг с другом путешествием семерых «временно обязанных», тесно ищущих среди основных слоев населения пореформенной России «счастливого» человека.

Так же строил свои большие произведения Щедрин. Это были или книги очерков, тематически разнообразных, но связанных единством проблематики («Невинные рассказы» или «Признаки времени»), или сатирические «обозрения», также тематически разнообразные в своих частях, но связанные не только проблемно, но и образом рассказчика-наблюдателя («Губернские очерки», «Дневник провинциала», «Благонамеренные речи» и т. п.).

Из всего этого можно сделать вывод, что очерковый принцип построения может быть применен и в крупных произведениях — и прозаических, и стихотворных, — что этот принцип несколько не умаляет художественной высоты и значительности произведений и может стать жанровой формой в созданиях самого высокого словесного искусства. Представление о том, что очерк всегда несет в себе черты фактографии или публицистики, неверно¹.

Творческий опыт русской демократической литературы 1840—80-х годов с еще большей ясностью показывает, что произведения «этологической» жанровой группы не всегда обладают единством пафоса, что в одном и том же правописательном произведении может быть выражено и юмористическое, и сатирическое, и сентиментально-идиллическое, и элегическое, и даже трагическое отношение писателя к изображаемым характерам и событиям.

¹ Очерк, как и басня, является собственно «этологической» жанровой формой.

Итак, в античной, западноевропейской и русской литературе разных исторических эпох прослеживается наличие произведений особой, «этологической» жанровой группы, очень разнообразной по своему конкретному идейному содержанию, по разновидностям своего пафоса, по жанровым формам, и значительно отличающейся как от национально-исторических, так и от романических произведений по познавательному аспекту своего содержания.

5. Романические жанры в эпосе

Исторически более поздно по сравнению с «этологическими» жанрами стала возникать такая жанровая группа, в которой самым большим и значительным является жанр романа и которую поэтому в целом можно было бы условно назвать *романической* группой.

При отсутствии вычленения «этологической» группы жанров в науке и критике роман слышит со времен Гегеля жанром, заменившим героический эпос, ставшим как бы «эпосом нового времени». Он все более становится предметом научного изучения и разного рода теоретических определений. В последние десятилетия, в связи с кризисом романистики в литературе некоторых буржуазных стран, о судьбах этого жанра, о его возможностях, о его прошлом и будущем ведутся жаркие споры, имеющие нередко ярко выраженный идеологически-тенденциозный характер. При этом ученые часто рассматривают жанр не как одну из «форм развития» содержания художественной литературы, но как «форму выражения» этого содержания. Они полагают, что жанр — это, как говорили наши формалисты в 1920-х годах, некоторая система «композиционных приемов», что жанры и отличаются друг от друга как различные формальные конструкции.

Между тем ни один жанр не обладает и не может обладать одинаковостью своего построения на всем протяжении своего исторического развития. Жанр — это только одно, и притом отвлеченное, типологическое свойство содержания художественных произведений. А ведь форма произведений, вся система принципов и приемов их построения определяется, конечно, не одним таким свойством, но всеми свойствами их содержания, прежде всего *исторически конкретными* его сторонами — тематикой, проблематикой, пафосом.

Но содержание литературных произведений, в их целом, постоянно исторически изменяется. Вместе с ним изменяются и особенности их формы во всей ее эстетически значимой целостности, иначе говоря — стиль произведений. Поэтому каждый жанр в своем историческом развитии проявляется в самых различных стилях, в частности в самых различных системах сюжетно-композиционных приемов. Значит, ни у одного жанра нет и не может быть какой-либо своей, особенной и всегда более или менее одинаковой художественной конструкции. Поэтому искать какую-то общность композиции во всех романах — дело совершенно безнадежное.

Для того, чтобы в литературе проявилось новое, романтическое жанровое содержание, необходимо было, чтобы у людей, приобретенных к художественному творчеству, пробудились новые идейные интересы — интересы к «личностному» началу и в себе самих, и в окружающем их обществе.

Эпоха Возрождения с господствующим в ней гуманистическим мировоззрением была той стадией исторического развития национальных обществ Западной Европы, когда в процессе утери прежде авторитарными институтами общенационально-прогрессивного значения передовое общественное сознание освободилось от авторитарного мирозерцания. Тогда оно начало высоко ценить в человеческой личности ее независимость, ее собственные умственные и эмоциональные интересы. Главное же здесь заключалось в том, что пробудился *идейный интерес* к изменениям и превращениям личной судьбы человека, к возможностям собственно нравственного и умственного развития личности, к становлению ее характера в стечении внешних событий, в столкновении с авторитарными нормами и представлениями старого мира. Это и было предпосылкой возникновения жанра романа, и не только романа, но и всей романтической группы жанров¹.

Но когда и где впервые возникли такие предпосылки хотя бы отчасти?

Несомненно, что все указанные процессы социально-политического и идейного порядка с огромной и решающей силой происходили в западноевропейских странах в пору разложения феодального строя. Но гораздо раньше в древней эллинистической Греции происходил процесс разложения рабовладельческого строя с его авторитарной, языческо-религиозной идеологией. Тогда в художественной литературе, конечно в гораздо более слабой степени и менее устойчиво, нежели в Западной Европе эпохи Возрождения, происходили подобные же изменения. Там тоже появилось несколько произведений романтического содержания. Таковы были «Херей и Каллироя» Харитона (I—II в. н. э.), а позднее «Эфионика» Гелиодора (III в. н. э.), представляющие собой настоящие любовно-приключенческие романы. В них действуют люди знатного происхождения, но в них уже проявляется «видение мира», подобное тому, какое позднее послужит основным стимулом возникновения романа в эпоху Возрождения. В обоих романах изображается личная судьба юных возлюбленных, разлученных друг с другом и проходящих через различные злоключения, испытания, невзгоды, а в конце концов все же соединяющихся счастливым браком.

Однако в дальнейшем возобновление романтических интересов началось несколько ранее эпохи Возрождения — в период предвозрождения. Этот «предренессансный» период особенно ясно сказался

¹ В. В. Кожин в книге «Происхождение романа» (М., 1963) не учитывает этих обстоятельств. Изучая процесс возникновения авантюрно-плутовских романов XVI—XVII вв., он объясняет его появлением в обществе людей с новым складом характера — «бродяг», «плутов», — которые были деклассированы в результате разложения ремесленных цехов и стали затем героями этой разновидности романов.

прежде всего в развитии французской общественной мысли и духовной культуры. Конкретным воплощением его была рыцарская среда юга Франции, Прованса, с ее впервые возникшим куртуазным образом жизни. Там и появилась более ранняя для Западной Европы форма развития романтического жанрового содержания — рыцарский роман.

В рыцарской среде происходил тогда процесс «дифференциации личного начала», возникал новый идеал благородства, который заключался уже не в осуществлении вассальной преданности сюзерену, не в смелом участии в национально-исторических походах и битвах, а в личной независимости, выразившейся прежде всего в преданности «прекрасной даме» — предмету индивидуальной любви, избраннице сердца, в готовности совершить чудеса храбрости в одиночку и для нее одной. Таковы по своему содержанию поэмы Кретьена де Труа — «Эрек и Эвида», «Ланселот, или Рыцарь телеги», «Ивен, или Рыцарь Льва», «Персеваль, или Повесть о Граале» и др.

Ранние французские рыцарские романы, равно как и новеллы, характеризуются не только тем, что в них изображались любовные приключения, но еще в большей мере тем, что в этих приключениях персонажи противопоставляли себя окружающей среде с ее нормами и требованиями. Они проявляли независимость от этих норм, обнаруживая черты личной самостоятельности в действиях и решениях, часто показывая себя читателям в новом, неожиданном свете. Это вообще характерная особенность всех произведений романтической жанровой группы.

Но наряду с романами, выражающими идейные интересы куртуазно-рыцарской среды, в художественной литературе Франции несколько позднее, в XIII в., появляются произведения таких же жанров, отражающие идейное мирозерпание городских, буржуазных слоев общества. Небольшие стихотворные новеллы с разного рода бытовыми ситуациями, часто комическими, а иногда и серьезными, получили название «фаблио».

Вот, например, фаблио «Разрезашная попона», повествующий о том, как один горожанин, вероятно принадлежавший к какой-то корпорации, по требованию своей жены, дочери рыцаря, решил выгнать из своего дома старика отца и велел своему сынишке дать деду только попону, чтобы было тому чем прикрыться. Но мальчик разрезал попону пополам, а на вопрос, зачем он это сделал, ответил, что он сохранит вторую половину попоны для того, чтобы дать ее своему отцу, когда тот состарится, а он, уже взрослый, тоже выгонит его на улицу. Горожанину стало стыдно, и он не только оставил старика дома, но и начал всячески заботиться о нем.

Сюжет этот — собственно новеллистический, он содержит в себе внезапно возникшее противоречие, которое затем быстро и неожиданно разрешается, вызвав изменение в характерах героев, показав их читателю с новой стороны. Новелла зовет не к разрушению, а к соблюдению старых нравственных норм, но выражает интерес к свободным и самостоятельным действиям отдельной личности.

Одновременно подобные же произведения появились и в немецкой городской литературе; их называли «пшванками». Развитие немецких пшванков особенно отчетливо выявляет родственность жанров новеллы и романа — возможность сочетания ряда новеллистических эпизодов из жизни одного персонажа в более крупное произведение, возникновение романа из цепочки новелл. Таков, например, небольшой роман Штриккера «Юн Амис», представляющий собой ряд приключений ловкого и хитрого священника, который, собирая средства на постройку церкви, обманывает доверчивых людей и вымогает у них деньги.

Самое большое и значительное из ранних произведений такого типа возникло во французской литературе. Это сложная и очень разветвленная в своем сюжете поэма «Роман о Лисе» — настоящий авантюрно-плутовской роман в аллегорической форме, создававшийся рядом авторов постепенно, в течение более столетия. В нем повествуется в основном о борьбе хитрого пройдохи, лиса Ренара, с его постоянным противником, глухим и грубым волком Изенгримом, в которой принимают участие и другие животные — от петуха Шантеклера или барсука Гримбера до представителя высшей власти — льва Нобля. В своих ловких и часто жестоких проделках Ренар постоянно оказывается виноватым и обвиняемым, он попадает под суд, изворачивается, передевается паломником, прикидывается праведником и снова издевается над своими противниками, а в конце концов становится придворным и фаворитом Нобля.

В XIV—XVI вв. классической литературой, развивающей романтическую группу жанров, становится литература Италии. В особенности это новеллы Боккаччо и рыцарские романы Боярдо и Ариосто. Сто прозаических рассказов, составляющих «Декамерон» (1353), хотя все они называются новеллами, далеко не одинаково выражают в себе специфические особенности этого жанра — остроту конфликта и неожиданность развязки, раскрывающих «саморазвитие» характера, показывающих его с новой стороны. У Боккаччо есть настоящие новеллы, прекрасные образцы этого жанра. Такова, например, повелла 9-я 5-го дня, повествующая о том, как богатый юноша Федерико, истратив все свое состояние на тщетное ухаживание за чужой женой, монахиней Джьованной, живя затем в бедности, вдруг удостоился посещения монахи, уже овдовевшей, и подал ей на завтрак своего любимого сокола, охотой с которым он только и жил, и как она, оценив тогда неизменную и глубокую любовь Федерико, вышла за него замуж и дала ему богатство. Или — повелла 4-я 6-го дня, повествующая о том, как повар Кикибно подал на стол своему господину журавля с одной ногой, отдав другую своей милой; как он затем, под угрозой наказания, отвел от себя гнев господина с помощью ловких и остроумных ответов в споре о том, сколько вообще ног у журавлей.

Однако подобно тому, как некоторые большие «этологические» по своей сути произведения принимали нередко *сюжетную* форму романа, оформлялись как приключение какого-то персонажа, стоявшего в центре повествования (Панург, Гулливер и Чичиков — луч-

шие тому примеры), так и маленькая «этология», рассказ, сатирически разоблачающий нравы той или иной среды, нередко сюжетно бывает похож на новеллу, не являясь ею по существу. Такова, например, в «Декамероне» новелла 2-я 2-го дня, повествующая о том, как молодой монах и старый падре, ведя греховные, любовные шашни с девушкой, сначала неодобрительно подглядывали друг за другом, а потом, помирившись, продолжали их к общему удовольствию. На первый взгляд, это новеллистическое столкновение двух характеров, показывающее их в эволюции. На деле — это сатирическое разоблачение одинаковой и закоренелой порочности двух лиц одной и той же среды.

Таким образом, новелла возникла одновременно с романом, и она представляет собой рассказ об одном, неожиданно разрешающемся эпизоде в жизни своих персонажей, тогда как роман потенциально является целой историей характера отдельной личности (или ряда личностей), развивающейся в столкновении с той или иной социальной средой.

Но в период Возрождения создавались и очень значительные романтические поэмы. Особенно интересны в жанровом отношении поэмы, написанные в конце XV и в XVI в. поэтами Феррары. Если уже поэмы Кретьена де Труа и им подобные, очевидно, представляли собой по жанру первые явления романтики в условиях французского предвозрождения, то определение жанра «Влюбленного Роланда» Боярдо и «Неистового Роланда» Ариосто может вызвать еще меньше сомнений. Это еще более яркое выражение жанрового переосмысления характеров рыцарей. Поэтов интересует теперь в рыцарской жизни и деятельности увлечение рыцарей своими личными, любовными переживаниями, их романтические стремления к возлюбленной, готовность отдать все свои силы на служение ей, на соединение с ней. В свете своего гуманистического мирозерцания они как бы пародируют вместе с тем жанр авантюрно-рыцарского романа — подчеркивают неправдоподобие походов своих героев, нарочито запутывают интриги в своих сюжетах, вводят наивно-фантастические образы и мотивы.

Итак, романы — это эпические произведения (какой бы формой повествования они ни отличались), в которых главный персонаж (или персонажи) на протяжении значительного периода своей жизни обнаруживает развитие своего социального характера, вытекающее из противоречия его интересов с его положением в обществе, с теми или иными нормами жизни этого общества. Таков романтический жанровый аспект содержания произведений.

Ранним типом европейского романа был вообще роман авантюрный, роман, построенный из ряда различных, висящих друг другу эпизодов, из отдельных приключений героев, протекающих в различных условиях места и времени. На смену авантурным романам во всех основных европейских литературах постепенно пришли романы другого типа — сюжетно *концентрические*. В их сюжетах развивается какой-то *единый* конфликт, иногда простой, иногда более или менее сложный и разветвленный, сосредото-

ченный в каких-то определенных, часто довольно узких пределах пространства и времени.

Появление романов этого нового типа не было случайностью и внешним творческим изобретением тех или иных писателей. Эти романы концентричны не только по своей сюжетной форме, но и по своему содержанию. В романах авантюрных развитие характера главного героя в условиях «частной» жизни происходило по преимуществу в изменении его внешнего положения, в смене его жизненных удач и неудач, побед и поражений, в достижении какого-то нового места в жизни той или иной социальной среды. Создатели концентрических романов осмыслили человеческие характеры глубже и сложнее. В нравственном мире своих героев они стремились выявить, с большей или меньшей отчетливостью, их идейные убеждения, те принципы, из которых исходили герои в своих действиях и отношениях. Поэтому концентрические романы строились и строятся обычно на идейно-нравственных контрастах между главными героями, на вытекающих отсюда конфликтах.

Для изменений в художественном мышлении романистов необходимы были соответствующие перемены в самой жизни общества. Такие перемены начали происходить тогда, когда в деградирующем феодальном обществе, уже потерявшем свои прежние сословно-иерархические устои, стали постепенно вызревать основные классовые группировки нового, капиталистического общества, а на этой почве возникали и различные течения общественной мысли, начиналась все более углубляющаяся и усложняющаяся идеологическая борьба. «Памела» и «Кларисса Гарлоу» Ричардсона, а затем «Юлия, или Новая Элоиза» Руссо были, видимо, первыми симптомами уже назревающего перехода романа на новую стадию его исторического развития.

В дальнейшем, в литературе XIX и XX вв., «концентрические» романы, создаваемые крупнейшими писателями различных стран, по преимуществу европейских, в основном в жанровой форме повести (в широком смысле слова), но иногда и поэмы, углублялись проблемно, усложнялись в разработку своих сюжетных линий, главных и побочных, и становились нередко художественными «энциклопедиями» национальной жизни тех или иных ее периодов, соревнуясь в этом отношении с крупнейшими произведениями «этологической» группы жанров. Примеров тому так много, что подробно останавливаться на том или ином было бы излишним.

Но сколь бы ни был «энциклопедичен» роман в специфических особенностях своего содержания, он все же всегда остается одним из жанров эпической литературы. И предложение В. Днепрова считать роман каким-то особым, четвертым литературным родом, наряду с эпосом, лирикой и драматургией, не имеет убедительных оснований¹.

Роман — это крупнейший и значительнейший жанр среди целой группы родственных ему жанров, которую вследствие всего этого

¹ См.: Днепров В. Проблемы реализма. Л., 1961, с. 72—153.

можно было бы называть романической группой. Наряду с собственно романами в стихах и прозе существуют романические поэмы (в узком смысле слова) и романические повести (в таком же смысле).

Так, Байрон создал целый ряд малых романических поэм, по своему пафосу в большинстве случаев романических: «Гяур», «Корсар», «Манфред», «Лара» и г. д. Шелли, наряду с поэмой-утопией «Королева Маб», относящейся к «этологической» группе жанров, и уже упомянутой выше национально-исторической поэмой «Восстание Ислама», написал романическую поэму «Алостор, или Дух уединения». То же можно обнаружить и в творчестве Пушкина. Наряду с романом-поэмой «Евгений Онегин» он создал и малую национально-историческую поэму «Полтава». Но им предшествовали малые романические поэмы — «Кавказский пленник», «Бахчисарайский фонтан», «Цыганы». А позднее Пушкин создал типично повеллестическую поэму «Домик в Коломне». Лучшие романические поэмы Лермонтова, которые он сам подготовил к печати, — «Мцыри» и «Демон» — подобны по жанру «южным» поэмам Пушкина.

Но существуют и романические повести в узком смысле. Это, так сказать, малые романы в прозе, отличающиеся от собственно романов меньшим составом действующих лиц и меньшим объемом сюжета. Большое место этот жанр занимает, например, в творчестве Тургенева (от «Персианки» и «Дневника лишнего человека» до «Вешних вод»); еще большее — в творчестве Чехова, умевшего уместить нередко целую историю характера в очень сжатые сюжетные рамки («Моя жизнь», «Рассказ неизвестного человека», «Ионыч» и другие).

Но бывают «концентрические» романы и с иным принципом сюжетосложения — романы «хроникальные», в которых нет единого конфликта, зачинающего и завершающего сюжет, в которых внутренний рост и становление основного характера раскрываются в эпизодах, не связанных между собой причинными связями. Таков, например, роман-трилогия Л. Толстого «Детство. Отрочество. Юность». Так писал большинство своих романов М. Горький, начиная с «Фомы Гордеева». Даже «Мать» Горького, заключая в своей глубине единую коллизию, все же представляет собой роман-«хронику» по внешнему развитию действия.

Из того, что литературные произведения эпического рода можно подразделить на группы жанров, из которых каждая отличается некоторой общностью жанрового содержания, не следует, конечно, что эти группы отделены друг от друга непроходимыми границами, что между ними не может быть переходных и промежуточных образований. Наоборот, они нередко встречаются. Так, авантюрно-плутовские, а затем «кошцентрические» романы иногда включают в себе более или менее широко обрисованные картины социально-бытовой жизни, на фоне которых разворачивается их основной конфликт и которые сами по себе могут иметь правоописательное («этологическое») значение. Так, например, в романе «Анна Каре-

нина» Л. Толстого отчасти столичная сюжетная линия Анны и Вронского, но в гораздо большей мере усадебная — левинская — заключают в себе, наряду с романическим, ярко выраженный «этологический» аспект жанрового содержания.

Бывает и так, что в произведениях, называемых романами, «этологический» аспект содержания даже перевешивает по своему идейному значению аспект романический. Так построено Л. Толстым «Воскресение», где поремные, судебные, этапные, салонные, деревенские «этологические» сцены — все вместе — более значительны, чем романическая история нравственных отношений Нехлюдова и Катюши. «Этология» здесь подавляет собой романистику.

6. Жанры в драматургии

Применение к жанрам драматургии тех же принципов классификации, что и к эпическим жанрам, встречает, несомненно, гораздо больше трудностей. Одна из них заключается в том, что если традиционные терминологические обозначения эпических жанров в большинстве случаев не связаны с категориями пафоса произведений, то традиционные обозначения основных жанров драматургии, а отсюда и само понимание их особенностей тесно связаны с этими категориями. Трагедия, если судить по самому названию, — это пьеса трагическая по своему пафосу; драма, в своем отличии от трагедии, — это, видимо, всегда драматичная по пафосу пьеса; комедия — всегда комическая. Отсюда следует как будто, что драматургия требует своего принципа разделения жанров, иного, чем эпос, и что предложенный выше принцип жанровой классификации к ней не подходит.

На самом деле это не так. К драматургии вполне применим тот же принцип деления жанров. Ведь в драматургических произведениях всегда есть, конечно, тот же общий, *типологический* аспект их содержания, проблематики, который выше мы находили в произведениях эпических и который рассматривали как *собственно жанровый* ее аспект. Его и в драматургии надо положить в основу классификации жанров.

Все трагедии — это пьесы с трагическим конфликтом и вытекающим из него трагическим пафосом. Однако при всем том по специфически жанровому аспекту своей проблематики они могут принадлежать к разным группам жанров — могут быть трагедиями мифологическими, «этологическими», национально-историческими, романическими. Драмы, по этому же признаку, могут быть пьесами и национально-историческими, и романическими. Но романические драмы могут и не заключать в себе резкого, ярко выраженного драматизма своих конфликтов и пафоса. Что же касается комедий, то они, обладая «этологическим» аспектом своей проблематики и принадлежа тем самым к одной жанровой группе, не всегда, однако, изображают комические характеры и отношения своих персонажей, поэтому не всегда выражают сатирический или юмо-

ристический пафос. Они могут быть и сентиментальными, и драматичными по своему пафосу.

Но есть и другая трудность для деления жанров драматургии. Как уже было сказано, драма как особая разновидность пьес, отличная от трагедии и комедии, была осознана в типологии своего содержания исторически сравнительно поздно — в XVIII в. Отсюда сложилось представление, что драма и возникла в этот сравнительно поздний период развития драматургии. Такое представление основано, однако, на смешении самого объективно существующего явления и понятия об этом явлении. На самом деле драмы в различном своем жанровом содержании начали возникать очень рано, еще в древнегреческой литературе.

В античной литературе и позднее — в литературах Возрождения и классицизма — драмы существовали не отличающиеся от трагедий и комедий. Драмы с тяжелыми и глубокими конфликтами, приводящими нередко к смертельному исходу, считались тогда трагедиями, драмы же с конфликтами более легкими и благополучными в своих развязках слыли за комедии. Такие представления были прочно усвоены и стали традиционными. Но представления эти также следует пересматривать. Значит, говоря о драмах, об их жанровых разновидностях, надо будет отличать их от трагедий и комедий на всем протяжении литературного развития.

Выше уже говорилось о том, что древние греки создали *мифологические* трагедийные представления, давшие трагедии ее название, что это название было позднее перенесено на другие исполнявшиеся на античной сцене произведения, тоже серьезные и значительные по своему содержанию, но изображающие уже не бога плодородия, его гибель и воскресение, а человеческие отношения. Нет сомнения, что под старым именем возник, по существу, новый драматургический жанр.

Трагедия, оставаясь произведением трагическим по конфликту и пафосу, перестала быть мифологической пьесой, символически воспроизводящей явления природы. Она стала пьесой, воспроизводящей человеческие характеры — характеры легендарных героев. Но каковы стали теперь общие особенности ее проблематики — каким именно новым жанром она стала? Ведь характеры героев гомеровской эпохи, изображенные в эпических песнях и сказаниях, можно было позднее осмысливать по-разному. Например, характер Агамемнона, одного из самых значительных и активных участников осады Трои, можно было осознать с национально-исторической точки зрения — как характер выдающегося воителя, определяющего своей инициативной, героической деятельностью судьбы древнегреческих племен и союзов племен. Эсхил в своей трагедии «Агамемнон», представляющей первую часть его трагедийной трилогии «Орестея», осознал его совершенно иначе.

На первый план афинский драматург выдвинул не воинские подвиги своего героя, не его гражданские интересы, а то, что в угоду этим интересам еще перед походом на Трою он принес в жертву богам свою родную дочь Ифигению. Трагедия Эсхила неосред-

ственно изображала торжественное возвращение победителя Трои в родной город Аргос, к жене Клитемнестре. Торжество это, однако, оказывается зловещим, потому что тотчас по возвращении мужа Клитемнестра неожиданно и злодейски убивает его, мстя ему за смерть их дочери. Но и сама убийца мужа должна стать за это жертвой мести, и хор трагедии уже угрожает ей мстью от руки ее сына Ореста.

Это становится сюжетом другой трагедии Эсхила — «Хоэфоры», второй части той же трилогии. В ней трагический конфликт происходит в душе Ореста и его сестры Электры. Сын призван совершить ужасное преступление — убить родную мать, из сознания своего долга отомстить за убийство родного отца, а Электра должна содействовать этому: С тяжелым душевным надрывом юноша осуществляет свой замысел — убивает мать и бежит, охваченный ужасом перед содеянным.

Трагические события, происшедшие в Аргосе, мотивированы у Эсхила и проклятием, издавна тяготеющим над всем родом Атридов, и волей богов. Но сюжеты этих трагедий были не просто инсценировкой исторических легенд — они имели свою идейную направленность, обращенную к современности, к афинской демократической общественности середины V в. до н. э. А заключалась эта направленность в идейном отрицании произвола власти со стороны старой родовой аристократии. Средством такого идейного отрицания была сценическая демонстрация внутриродовых кровавых преступлений, совершенных в легендарную старину. Такие демонстрации были актом идейного преодоления старой морали, существовавшей в доклассовом военно-аристократическом обществе, преодолением ее в сознании общественности новой, государственно-организованной афинской демократии (см. с. 72—74).

Это вполне подтверждается тем, что в третьей части той же трилогии, в трагедии «Эвмениды», действие переносится у Эсхила из баснословной старины в современность. Эринии, старые боги мщения, требуют отмщения Оресту за убийство матери, но новые боги, Афина и Аполлон, покровители демократической государственности, снимают с юноши обвинение и этим прерывают цепь кровавых убийств. Для этого Афина учреждает суд присяжных, в котором заседают лучшие афинские граждане и который, под председательством богини, освобождает Ореста от ответственности. Происходит, таким образом, символическое столкновение старой морали «века героев» с новой моралью современного для Эсхила общества. И последняя побеждает.

Значит, указанные пьесы Эсхила, первого из известных нам афинских драматургов, были не трагедиями национально-историческими, а трагедиями, разблачающими старые общественные нравы во имя новых нравственных идеалов. Это были, иначе говоря, трагедии «этологические» по своему жанровому содержанию. Подобные трагедии создавались тогда и на другие сюжеты.

Еще в самом начале V в. до н. э. на афинской сцене появилась пьеса Фриниха «Взятие Милета», а позднее, после победы греков

над персами под Саламином, его же «Финикиянки» (обе они до нас не дошли) и вслед за тем «Персы» Эсхила. Все они написаны не на легендарные, а на современные и даже злободневные темы гражданской жизни Афин. Такие драматургические произведения и в те времена, и сейчас также называются трагедиями. Но на самом деле, по особенностям своих конфликтов и своего пафоса — как это показано выше на примере «Персов» (см. с. 196), — они представляют собой политические *драмы*, относящиеся тем самым к *национально-исторической* группе жанров. Трагедиями их называли потому, что они унаследовали от мифологических трагедий некоторые принципы *стиля*: пение хора, предрекающего беду и апеллирующего к воле богов, вещие сны героев и т. п.

Таким образом, на смену мифологическим трагедиям в древнегреческой драматургии пришли два новых жанра — сначала политические драмы, затем «этологические» трагедии.

Позднее совсем иное, но тоже «этологическое» содержание нашло свое выражение в комедиях Аристофана, имевших, однако, различную проблематику и пафос. Так, в некоторых комедиях Аристофана, написанных в 420-х годах, разоблачались дурные стороны и противоречия жизни самой афинской демократии, уже вступившей в стадию своего разложения. Такова, например, комедия «Облака», направленная против ложной, по мнению автора, софистической «мудрости» и вытекающего из нее воспитания, развращающего юношество. В ней изображается, как старик Стрепсиод, вошедший в долги из-за щегольства своего сына Фидиппида, обращается за помощью к софистам и их учителю. Тот принимает Стрепсиода в число своих учеников. Но Стрепсиод посылает к ним вместо себя своего сына и горько расплачивается за это. Фидиппид быстро овладевает словесным шарлатанством софистов. В споре с отцом о литературных вкусах он доходит с ним до драки и доказывает ему при этом, что сыновья имеют право бить отцов, а затем обещает ему доказать, что можно бить и матерей. Тогда возмущенный Стрепсиод поджигает «мыслильню» софистов.

В комедии «Всадники» с помощью карнавальных приемов дается *сатирическая* критика политической деятельности полисной демократии, приведшей к изнурительной войне, к обнищанию крестьянства и другим отрицательным результатам.

Некоторые же комедии Аристофана имели не сатирический, а *утопический* характер. Лучшая из них — «Птицы», в которой изображается, как два афинянина отправились искать счастливую страну и обратились за советом к птице Удоду. Не удовлетворившись советом, они предлагают основать между небом и землей птичье государство, откуда птицы будут управлять людьми и богами, помогая первым не приносить жертвы вторым. Они утврждают перед собравшимися птицами, что в давние времена птицы владели всем миром и должны восстановить свою власть. Усилиями множества птиц уже строится стена нового города, принимающего к себе только добрых и честных людей и освобождающего их из-под власти богов. И последние, оставшись без

жертв, соглашаются на все условия. Утопическая ситуация лежит и в основе комедий Аристофана «Законодательницы» и «Богатство».

Таким образом, комедии Аристофана были действительно *комедиями* — не в том смысле, в основном, что в их типах и сюжетах было обязательно много комизма, а в том, что по общим, исторически повторяющимся особенностям своей *проблематики* это были произведения правоописательные, «этологические», с сатирической или утопической направленностью.

И вообще комедию как жанр надо определять не по ее идейно-эмоциональной направленности. Последняя может быть и юмористической, и сатирической, и сентиментальной, и даже романтической, или вообще может не обнаружить какой-то определенности. Комедия — это драматургическое произведение, сюжет которого служит осуществлению «этологических» заданий — раскрытию того или иного состояния общества (или его части) — социального, политического, идеологического, нравственного.

Интересно то, что в аттической драматургии V в. до н. э. в творчестве младшего из трех знаменитых трагиков того времени, Еврипида, в трагедийных стилевых традициях зародился жанр драмы, изображающей, однако, не гражданские, а частные, семейные *конфликты*. В них происходит становление социального характера отдельной, обособленной личности, и этим они подобны конфликтам романов. Особенно значительны «Медeia» и «Ипполит» Еврипида. Если в «этологических» трагедиях Эсхила и Софокла Клитемнестра и Орест, Эдип и Антígона действуют как представители рода и носители справедливости, то Медeia и Федра у Еврипида действуют и мстят во имя личных интересов.

Так, Медeia, в прошлом многим пожертвовавшая ради любви к своему мужу Ясону, счастливо живет теперь с ним в Коринфе. Но когда Ясон хочет бросить жену и детей и жениться на дочери коринфского царя Креонта, для достижения более выгодных связей, Медeia, глубоко оскорбленная и негодующая, не может примириться с этим. Она жестоко мстит за свое поруганное достоинство, отравив Креонта и новую жену Ясона, а затем убив и собственных детей. Она улетает с трупами детей на колеснице, посланной ей ее дедом Гелиосом, а Ясон остается одиноким, нравственно уничтоженным и страдающим.

Отвлечемся от чрезмерностей кровавой мести Медей и от колесницы Гелиоса, и перед нами — *семейно-бытовая драма*, вносящая представлениям Еврипида о необходимости нравственного равенства супругов в браке. В более позднем своем творчестве Еврипид строил сюжеты драм на еще более частных, бытовых конфликтах, которые получали даже благополучную развязку.

Дальнейшее развитие в Греции этот жанр получил во второй половине IV и начале III в. до н. э., когда старые мифологические и легендарно-героические представления уже потеряли в общественном сознании свое былое значение. Поэтому тот же жанр приобрел новое, социально более конкретное содержание, а отсюда и назва-

ние — «повая комедия». Крупнейшим создателем таких произведений был Менандр.

Теперь греческая драматургия разрабатывает почти всегда семейно-бытовые конфликты, происходящие в зажиточной рабовладельческой среде. Свою связь с подобными же по общему характеру проблематики «трагедиями» Еврипида создатели новых аттических «комедий», несомненно, создавали. И это вполне естественно: под новым и тоже не соответствующим его содержанию названием здесь развивался, по существу, тот же жанр — бытовая романтическая драма, заключающая в себе типологическую проблематику становления общества, а развития характеров главных персонажей в их частной жизни, в их внешних столкновениях с нравственными нормами и бытовыми случайностями своей социальной среды.

Вот, например, семейно-бытовая «комедия» Менандра «Третейский суд». Богатый юноша Харисий совершил в праздничную ночь насилие над девушкой Памфилой, а затем, по воле родителей, женился на ней, причем они не узнали друг друга. Памфила преждевременно стала матерью. Оскорбленный муж ушел от нее, а она, уйдя к своим родителям, подбросила к соседям ребенка с вещами. Среди них оказался перстень Харисия, оброненный им в роковую ночь: он понимает вдруг свое отцовство и возвращается к жене. Смысл событий — в нравственном развитии характера героя и в мысли автора, что судьба людей зависит не от богов, а от собственных поступков.

Значит, драма как жанр, подобно роману, может быть основана и на более острых, глубоких конфликтах, развивающих характеры главных персонажей и приводящих к резкой, иногда кровавой развязке, и на конфликтах менее резких, имеющих благополучное разрешение. О драме как о жанре также надо судить не по степени драматичности ее пафоса — она может быть очень слабой, а по типологическим особенностям ее *проблематики и конфликта*.

Итак, в древнегреческой литературе (словесности) возникли (под названиями, не всегда соответствующими их содержанию) все основные жанры драматургии, относящиеся к тем же жанровым группам, которые мы находили в произведениях эпических.

Средневековая драматургия (если не считать фольклорных представлений бродячих актеров из народа, которые преследовались и запрещались церковью за паличие в них отголосков язычества) постепенно возникала из церковных «мистерий» и «мираклей», которые изображали на сцене христианско-*мифологические* сюжеты.

В XIV—XV вв. в западноевропейских литературах, возникающих в городской демократической среде, появляются собственно светские комические пьесы, получившие во Франции название «фарсов». Это — короткие бытовые комедии, обычно грубоватые по содержанию и форме, некоторые, однако, с повеллистическим развитием характеров. Так, в фарсе «Лохань» сюжет состоит в том, что сварливая жена и теща заставляют простоватого мужа выполнять всевозможную домашнюю работу и даже составляют для него список ее. Однако, когда жена, случайно ушав в лохань с по-

моими, просит мужа помочь ей выбраться оттуда, тот указывает, что в списке работ таковая не значится, и тогда жена, присмирив, перестает над ним издеваться.

В эпоху Возрождения драматургия с особенным блеском развивалась в Испании и Англии (XVI и первая половина XVII в.), обнаруживая разнообразие жанров, которые, однако, как и в Древней Греции, не всегда получали обозначения, соответствующие их жанровому содержанию. Так, в творчестве крупнейшего испанского драматурга Лопе де Вега большое место занимают героические драмы, относящиеся к национально-исторической группе жанров и представляющие на сцене некоторые, особенно значительные события из гражданской жизни прошлого — в основном борьбу испанцев с маврами или королевской власти с некоренными ей феодалами. Таковы, например, «Благородный Абенсерадж» или «Еврейка из Толедо». Они служат возвеличению королевской власти.

Лопе де Вега написал также много пьес из жизни рядового феодального дворянства, получивших название «комедий плача и шпаги». На самом деле они являются бытовыми драмами, так как события, изображенные в них (отношения любви, ревности, сословной гордости и чести), и приемы развития сюжета (переодевания, узнавания, неожиданные встречи, разного рода пугающие и случайности) не имеют правоописательного значения, но раскрывают *эволюцию характеров* персонажей — чаще всего их стремление к личному счастью, к любви, в большинстве случаев возвышенной и облагораживающей, возбуждающей в них (равно и в мужчинах и в женщинах) смелость, находчивость, преданность и пылкость чувства. Лучшие из них — «Собака на сене», «Мадридская сталь», «Сети Фенись» и др.

Так, в драме «Собака на сене» графиня Диана, питая нежное чувство к своему молодому секретарю Теодоро, намекает ему на это, и он готов к блестящему браку с ней, хотя сам любит камеристку Марселлу. Но Диана долго колеблется из-за своих сословных предрассудков, доводя избранника до отчаяния, и только в конце пьесы, когда один из ее друзей дает Теодоро свое знатное имя, соглашается на брак с ним. Во всем этом нет ничего комедийного — это легкая любовная драма со счастливой развязкой, это роман на сцене. Еще более известна социально-политическая драма Лопе де Вега «Овечий источник», относящаяся к национально-исторической группе жанров. Насилия феодала над крестьянами вызывают восстание крестьян целого селения и убийство пасильника. Все попытки короля найти убийц ни к чему не приводят из-за стойкости крестьян, и тогда король берет это селение под свое особое покровительство.

Подобное же тяготение к жанрам трагедий, героических и социально-бытовых драм проявляется и у крупнейших драматургов английского Возрождения, прежде всего у Шекспира. В первый период своего творчества Шекспир написал ряд пьес, которые обычно называются «хрониками». Но хроникальность сюжета — это не

жанровое свойство произведения. Им могут, как мы видели, отличаться и произведения других жанровых групп — романы, сатиры («История одного города» Щедрина — сатирическая «хроника»). Все «хроники» Шекспира, конечно, относятся к национально-исторической жанровой группе, но жанры и конфликты их различны. В большинстве случаев это трагедии произвола власти, в которых личность, претендующая возглавлять государство и общество, но осущестляющая это ложными и нечестными путями, вступает в противоречие со «сверхличным», национальным значением своей власти и приходит поэтому к нравственному поражению и гибели. На первое место здесь надо, конечно, поставить «Ричарда III». Другие «хроники» Шекспира — прежде всего трехчастная «Генрих VI» — представляют собой трагедии слабости власти. Общую линию трагедийных «хроник» Шекспира продолжает в более позднем его творчестве ряд трагедий, имеющих сюжетное «единство действия». Таковы «Юлий Цезарь», «Кориолан».

Особое место среди трагедий произвола власти занимает у Шекспира «Король Лир». Своеобразие конфликта этой пьесы заключается в том, что в ней жертвой произвола власти оказывается сама ее носитель. Обладая безграничным самомнением и уверенностью в своем личном достоинстве, Лир возомнил, что он нравственно останется королем даже тогда, если юридически отдаст власть своим наследникам. Драматург доводит самоуверенность Лира до сумасбродства, в припадке которого король проклинает свою младшую дочь, искренне любящую его, и изгоняет графа Кента, смело осудившего его за это. Но лицемерные наследники Лира — его старшие дочери и их мужья — вскоре начинают обращаться с королем пренебрежительно. Лир трагически переживает это унижение и поругание своей королевской чести, которое он сам навлек на себя своим самомнением. Все прочее в трагедии, в особенности злодейские убийства в ее развязке, лишь усиливает и оттеняет этот основной конфликт.

В отличие от политических трагедий «Антоний и Клеопатра», сюжетно продолжающая «Юлия Цезаря», представляет собой политическую драму, также относящуюся к национально-исторической группе жанров. После смерти Цезаря Римом правит триумvirат, а по существу Октавий и Антоний, и оба они должны быть нравственно на высоте своего положения. Но таков только Октавий. Антоний же лишь внешне смел и величествен, в глубине души он — беспечный эпикуреец, лишенный сверхличных нравственных начал. Увлеченный красотой Клеопатры, он живет с ней в Александрийском дворце в неге и роскоши, пренебрегая своим долгом правителя. После тщетных попыток исправить Антония Октавий идет на него войной и побеждает и на море, и на суше. Для Антония и Клеопатры остается один выход — лишиться себя жизни.

Среди выдающихся пьес Шекспира необходимо отметить одну, которая также считается трагедией, так как и в ней конфликт развязывается убийством, а по существу представляет собой романтическую драму. Это — «Отелло». В чувствах Отелло, заставивших

его задушить свою любимую жену, основным моментом можно считать и ревность, и подозрительность, и обманутое доверие, и даже невысокое мнение о женщинах вообще. Но все это — только лишние чувства, не вступающие в столкновение ни с какими сверх-лишними началами в его душе, хотя бы с честью человека и гражданина. Яго использует в своем подлеме заговоре стихийность чувств Отелло, в результате чего возникает тяжелое драматическое событие в личной жизни героев.

Но у Шекспира есть и ряд пьес, обычно называемых комедиями, что в большинстве случаев никак не соответствует особенностям жанрового содержания произведений. Выше было указано, что драматизм пафоса не обязателен в романтических драмах. Поэтому если комедии могут быть «серьезными» и «легкими» по своей проблематике и пафосу, то, очевидно, существуют в этом же отношении «серьезные» и «легкие» драмы. «Отелло» явно относится к первым из них, а «Собака на сене» Лопе де Вега — ко вторым.

Если подойти с этой точки зрения и к так называемым комедиям Шекспира, то в своем большинстве они окажутся романтическими драмами и их можно расположить по нисходящей традиции от «серьезности» к «легкости». Наиболее близка к «серьезным» драмам пьеса «Венецианский купец», в которой сплелись две сюжетные линии, одна из них сильно драматическая. Купец Антонио, не имея наличности, занял у Шейлока большую сумму денег и согласился в случае неустойки отдать займодавцу «фунт мяса» из собственной груди. Но корабли Антонио с товарами потонули, срок отдачи долга наступил, и Шейлок, разъяренный тем, что дочь его Джессика убегала к христианскому юноше Лоренцо, чтобы стать его женой, требует выполнения условия. Антонио готовится к смерти. Однако суд оборачивает все дело против Шейлока и лишает его всего состояния, конфискуя половину в пользу государства, а другую — в приданое Джессике. Шейлок несправедливо лишается и чести, и состояния, и дочери. Он покидает суд морально уничтоженным. Это настоящая драма: все прочее в пьесе лишь отвлекает внимание зрителей от тяжелой судьбы жадного, но борющегося за свои права ростовщика. То же можно сказать и о пьесах «Конец — делу венец» и «Много шума из ничего».

В драматургии классицизма, особенно ярко развившегося во Франции, соотношение жанров было несколько иным. Крупнейшие драматурги французского классицизма, создавшие его «высокие» жанры, — Корнель и Расин — применяли в своем творчестве все их разновидности. Они написали ряд героических драм: Корнель — «Цинну», Расин — «Митридата», «Эсфирь». Эти пьесы полны политических страстей, но их сюжеты не заключают в себе трагических конфликтов. Гораздо чаще эти же драматурги создавали трагедии произвола власти. У Корнеля из них наиболее значительны «Родогунда» и «Иракий», у Расина — «Андромаха», «Британник», «Гофолия». Но наиболее значительны у Корнеля и Расина трагедии долга и чести: у первого — «Сид», «Гораций», «Смерть Помпея», у второго — «Береника» и «Ифигения в Авлиде». Оба драматурга

создавали и романтические драмы «роковых страстей»: Корнель — «Медео», Расин — «Баязета» и «Федру». Так, в «Баязете» политическая интрига (султан Амурат поручает своей жене Роксане убить его брата Баязета как возможного претендента на престол) служит лишь завязкой конфликта. А в основном на сцене гаремные страсти: Роксана любит Баязета и убивает его не по приказу мужа, а из ревности к рабыне Аталиде, любящей Баязета и угловорившей его притворяться в любви к Роксане; и сама она гибнет по подозрению в измене мужу. Конфликт очень силен, но в нем нет ни трагизма, ни гражданского драматизма.

В отличие от Корнеля и Расина Мольер был по преимуществу комедиографом, но отсюда не следует, что он писал одни комедии. Господствующим в его творчестве жанром, действительно, была так называемая «высокая», или «серьезная», комедия, лучшие образцы которой — «Тартюф, или Лицемер», «Скупой», «Мещанин во дворянстве». Так, например, «Скупой» — настоящая комедия, произведение «эгологической» группы жанров. Характер Гарпагона является в ней законченным воплощением жадности обогащения и вытекающей из нее скупости и скряжничества. Этот характер не развивается, не двигает ход событий, а только проясляет присущие ему свойства и при этом с такой силой, что вызывает у других проявление подобных же качеств. Гарпагон нравственно разлагает свою семью, его дети склонны к мотовству и обману.

Но среди пьес Мольера есть и такие, которые обычно считаются комедиями, но по существу являются «серьезными» бытовыми драмами. Таковы «Дон Жуан, или Каменный гость» и «Мизантроп». Так, характер Дон Жуана показан в изменении, в развитии. Уверенный в своей безнаказанности, Жуан нравственно падает все ниже и ниже. Он — безбожник, но когда ему угрожает расправа и гибель, он, стремясь обезоружить своих врагов, прибегает к защите религии и превращается в святошу, теряя прежнюю самоуверенность. Лишь символическое небесное возмездие обрывает дальнейшее развитие характера. Иначе говоря, при всей сатиричности пафоса изображения мольеровский Дон Жуан — характер романтический, он — герой драмы.

Вместе с тем Мольер, подобно Лопе де Вега, написал целый ряд пьес, которые также обычно называются комедиями, а по сути дела представляют собой «легкие» драмы — романтические истории, созданные для сцены и основанные на любовных приключениях. Таковы «Любовная размолвка», «Станарель, или Мнимый рогоносец» и более «серьезные» — «Школа жев» и «Школа мужей», а также «Жорж Данден, или Одураченный муж». По своей мещанской сцене, стремясь получить титул, Данден женится на дочери разорившегося барона Сотанвиля. Но дворянская семья презирает такого зятя; жена Дандена, Анжелика, не любит его и изменяет ему. Ход событий пьесы заключается в неравной борьбе Дандена за свою семейную честь и в его тщетных попытках уличить жену в неверности, пока, уничиженный и осмеянный, он не осознает всей глупости того, что сделал. Это — развязка семейно-бытовой драмы.

Таким образом, жанровый состав драматургии французского классицизма гораздо более сложен, чем его обычно представляют, подразделяя ее на трагедии и комедии.

Драматургия гражданского романтизма естественно, тяготеет к «высоким» жанрам. Их обычно считают трагедиями, очевидно, за наличие историко-политической тематики и смертельных развязок конфликтов. Но подавляющее большинство их представляют собой политические драмы. Так, в «Геце фон Берлихингене» Гёте происходит борьба прогрессивного настроенного рыцарства против князей и торгашей за объединение Германии на фоне начинающегося крестьянского движения. И ничего трагического, раскрывающего борьбу личного со «сверхличным», в ней нет. Также и в «Валленштейне» Шиллера главный герой шьесы, изменив католической империи, перейдя на сторону протестантов-униатов, мечтая стать королем Богемии, терпит поражение от высших сил — от постепенно назревающего заговора среди собственных генералов, не желающих поддерживать его измену. Подобно этому, и в гётевском «Эгмонте» герой, возглавив нидерландских солдат и ремесленников, стремящихся к национальному освобождению, побеждает испанские войска, но затем гибнет из-за наивной доверчивости к своему жестокому врагу — герцогу Альбе. Так и Карл Моор в «Разбойниках» Шиллера, дворянин по рождению и воспитанию, присоединяясь к движению социальных низов и провозглашая идеал республики, приходит к поражению потому, что выступает как племенной романтический бунтарь-одиночка, далекий от народа; он сам затем понимает неизбежность примирения. И другие герои Шиллера — Дон Карлос, Мария Стюарт, Вильгельм Телль — также участники столкновений внешне противоборствующих друг другу сил.

«Заговор Фисско», «Орлеанская дева», «Коварство и любовь» Шиллера — это действительно трагедии чести и долга по особенностям конфликтов и пафоса. Хотя они и принадлежат к разным жанровым группам (первые две — к национально-исторической, третья — к романической), но выявляют противоречия в душе главных героев. У Фисско это — внутренний конфликт между его стремлением уничтожить тираншу во имя республиканских принципов и собственными эгоистическими и тиранскими наклонностями; у Фердинанда — между чувством чести, проявляющимся в его любви к Луизе, и склонностью откликнуться на требования отца-президента взять себе в жены любовницу герцога.

Еще большая запутанность обозначений жанров происходит при изучении драматургии французского романтизма. Стремясь подчеркнуть новый, романтический стиль шьес В. Гюго, некоторые исследователи называют их «историческими драмами», в отличие от прежних классицистических трагедий. Но по существу своему все шесть шьес Гюго — от «Кромвеля» до «Рюи Блаза» — представляют собой трагедии произвола и слабости власти, в которых разоблачается или деградация республиканской власти («Кромвель»), или вопиющее жестокое самодурство и развращенность власти

самодержавной, злоупотребляющей своим общенациональным долгом, и показываются страдания ее несчастных жертв (все прочие трагедии).

Драматургия русского революционного романтизма также тяготеет к такого рода трагедиям («Борис Годунов» Пушкина), а также к историческим драмам (незавершенные «Армяне» Кюхельбекера, план «1812 года» Грибоедова).

Комедии Гоголя несомненны в своем жанровом своеобразии. Но пьесы Островского, которые также почти все считаются комедиями, нуждаются, с этой точки зрения, в некотором переосмыслении. Уже ранние, дореформенные его пьесы обнаруживают в своем большинстве явное противоречие между драматизмом своих конфликтов — чувства девушек, их судьба под деспотической властью тех, от кого они всецело зависят, — и правописательной трактовкой писателем этих конфликтов в сюжете произведения — превращением их в средство разоблачения дурных нравов купеческой, мещанской или дворянской среды. Только в «Грозе», написанной в момент общественного подъема, драматизм конфликта стал самодовлеющим и, по особенностям характера главной героини, вылился в семейно-бытовую трагедию.

Подобную же «этологическую» жанровую трактовку конфликтов Островский стремился применять и позднее. Но сами конфликты изменились: авторитарная власть старших, подкрепленная религией и традицией, расшатывалась, уступая место власти денег, против которой стало легче бороться и протестовать. Поэтому многие его пьесы пореформенного периода, имеющие относительно благополучную развязку, продолжали выглядеть «комедиями», по существу являясь социально-бытовыми драмами. Нравописательная трактовка характеров все больше становилась в них только фоном действия, а сами конфликты, развертывающиеся на этом фоне, придавали пьесе драматическое звучание. В наибольшей мере это относится к «Лесу», «Бесприданнице» и «Талантам и поклонникам». Это, по сути дела, социально-бытовые драмы, в которых относительно благополучные развязки достигаются склонностью к компромиссу или со стороны самих героев (лучший пример — Сашенька Негина в «Талантах и поклонниках»), или же со стороны самого автора (например, деньги, оказавшиеся в кармане бедного, но слишком щедрого актера Несчастливцева, помогли Аксинье вырваться из тяжелой кабалы). Отсутствие таких компромиссов приводит к резко драматической развязке (так это происходит в «Бесприданнице»).

В последующие десятилетия жанровую загадку задали большие пьесы Чехова. Первая из них — «Иванов», — несомненно, социальная драма, и не потому, что герой ее стреляется в конце действия, а потому, что в характере его происходит эволюция от возвышенных прогрессивно-либеральных стремлений к разочарованию в них и тяжелому нравственному кризису, являющемуся ведущей линией сюжета. Но далее в обозначении жанра пьес писатель колеблется: «Чайку» он называет «комедией», «Дядю Ваню» — «сце-

нами из деревенской жизни», «Трех сестер» — «драмой» (видимо, потому, что в последнем акте Тузенбах погибает на дуэли), а «Вишневый сад», в котором никто не погибает, — снова «комедией».

А между тем именно «Чайку» еще можно было бы назвать драмой, так как в ней происходит переход от старого принципа единого любовного конфликта, *развивающего* характеры основных персонажей (здесь он в значительной мере уже вынесен за сцену), к новому «этологическому» принципу развития действия, который заключается в том, что через незаконченные личные конфликты основных героев в пьесе выявляется общий драматизм жизни дворянской и разночинной интеллигенции. Начиная с «Дяди Вани» этот принцип получает в пьесах Чехова основное значение (см. с. 117). Чехов был в этом отношении великим драматургом-новатором, создателем комедий с драматическим пафосом; его новаторство дает себя знать в русской драматургии и до наших дней.

7. Жанры в лирике

Задача различения в лирических произведениях тех же жанровых особенностей, тех же групп жанров, какие мы наметили в эпосе и драматургии, может показаться еще более трудной. Попытаемся все же осуществить ее и применить единый принцип деления во всех трех литературных родах.

Хоровые и сольные лирические песни с различными *мифологическими* мотивами — тотемными, календарными, космологическими, бытовыми, наряду с мифологическими сказками и драматургическими представлениями, и образуют соответствующую группу жанров, существовавшую в разных вариантах в устном творчестве всех народов.

Но, раз возникнув на мифологической основе, лирика — и хоровая и сольная — выражала в дальнейшем другое жанровое содержание. В Древней Греции лирика, подобно эпическим песням аэдов, вероятно, очень рано стала наполняться *национально-историческим* содержанием. Хотя законченные образцы хоровой лирики с таким жанровым содержанием дошли до нас только от первой половины V — IV вв. до н. э. (это «эпипикии»¹ Пиндара), но героическая хоровая лирика — первоначально устная — существовала, конечно, задолго до Пиндара. Однако у греков развивалась и сольная национально-историческая лирика. Таковы героические элегические двуступища Каллина Эфесского, позднее еще более яркие героические стихотворения спартанца Тиртея, пользующегося такой же строфой. Значит, одна и та же жанровая форма уже тогда могла наполняться различным жанровым содержанием.

Но тот же Тиртей писал и другие элегии — «*этологическое*» содержания, в которых он разъяснял и восхвалял основы спартанского государственного устройства. И его современник, знаме-

¹ *Эпипикии* — буквально «песня о победе».

пичтый афинский законодатель Солоп, воспользовался элегическими двустипхиями, а также ямбами для религиозно-правственного оправдания своих экономически-правовых реформ, в которых он пытался примирить интересы аристократии и демоса. Это — гражданско-«этологическая» лирика в древнегреческой литературе.

Но последняя была богата и философско-«этологической» лирикой, представляющей собой размышления не о состоянии современного общества, а о положении человека в мире вообще, о том, как ему вообще следует относиться к жизни. Так, Симонид Аморгский или иониец Мимнерм высказывали в своих элегиях и ямбах пессимистический взгляд на быстротечность человеческой жизни, полной обманчивых надежд и угроз, всякого рода несчастий.

Не меньшее развитие в древнегреческой литературе получила и *сатирическая* лирика. Ее выдающимся представителем был в своих ямбах Архилох, писавший, кроме басен, собственно лирические стихотворения, полные язвительных насмешек по отношению к всякого рода выскочкам, неудачникам, в том числе и по отношению к самому себе.

Таким образом, с середины VII в. и до конца VI в. до н. э., в эпоху напряженной классово-борьбы в наиболее социально развитых полисах, «этологическая» группа жанров получила в древнегреческой лирике широкое распространение, большее, нежели героическая жанровая группа.

И наконец, лирика в ту же эпоху исторически обгоняла драматургию и в еще большей мере — эпос, обнаруживая в себе *романические* тенденции. Ее выдающимися представителями были лесбосские поэты — Алкей и Сапфо, а также скитавшийся по дворам разных тиранов Анакреонт. От Алкея остались «следы» его «несен под дверь» — серенад влюбленного юноши. Сапфо создавала стихотворения, выражающие чисто личные чувства, обращенные к мужчине или к девушке-подруге, часто полные любовного томления или же тоски и грусти разлуки. Анакреонт — наиболее прославленный поэт любви и радостей жизни, к которым он, вплоть до старости, относился с игриво-ироническим восхищением.

Итак, уже в древнегреческой лирике намечаются все те же основные группы жанров, которые мы проследили в развитии эпоса и драматургии.

В римской литературе крупнейшие лирики развивали в своих стихотворениях по преимуществу «этологические» и романтические мотивы. Первые с наибольшей силой представлены в творчестве Горация. Его оды часто написаны на социальные и политические темы и представляют собой грустное раздумье (элегии уже не в ритмическом, а в содержательном смысле) о падении гражданских нравов в римском обществе при правлении Августа. Иногда поэт стремится идеализировать «идиллическую» простоту и чистоту старинных нравов патриархального общества.

Пасторально-«этологические» мотивы гораздо сильнее развиты у современника Горация — Тибулла. Его еще меньше привлекают интересы современной политической жизни, но именно ее нравы

и события толкают его к бегству, конечно мысленному, от городской жизни. «Ему грезится, — пишет И. М. Тронский, — тихая сельская жизнь, как некий потерянный рай, далекий от тревог и волнений современности». «Взор Тибулла охотно обращен в прошлое, к «золотому веку», к идеализированной простоте нравов и верований»¹.

Наиболее значительными римскими лириками, развивавшими в своих стихотворениях романтические мотивы, были Катулл и Проперций. Первый из них писал и сатиры, и короткие стихотворения на случай. Но центральная проблематика его лирики — любовная. Это цикл стихотворений, изображающих его глубокую личную привязанность к Лесбии (псевдоним возлюбленной, явно выражающий ориентацию поэта на традицию лирики Сапфо). Продолжателем Катулла стал через три десятилетия Проперций своей книгой любовных стихотворений «Кинфия» (это тоже псевдоним возлюбленной, в подражание Катуллу).

Своеобразной эпохой расцвета лирической поэзии была эпоха возникновения идеалов куртуазии в рыцарской среде феодальных замков. При этом на родине этого нового типа феодальной культуры, в Провансе, рыцарская лирика начала развиваться раньше рыцарских романов. Утонченная по своей форме, разработавшая множество различных стихотворно-строфических канонов, имеющих разные жанровые названия, эта лирика была по своему жанровому содержанию любовной — романтической в самом подлинном современном смысле слова. Канцоны, пасторали и, в особенности, альбы — песни, извещающие любовников о наступлении рассвета, — таковы наиболее распространенные жанровые формы рыцарской романтической лирики трубадуров.

Традиции провансальской куртуазной поэзии нашли блестящее и оригинальное продолжение в творчестве крупнейших поэтов итальянского Возрождения — в лирике Данте и его младшего современника Петрарки (см. с. 142). Итальянская любовная поэзия конца XIII и первой половины XIV в. — одна из вершин романтической лирики во всей мировой литературе. «Язык Петрарки и любви» (Пушкин) находил отклик в сердцах многих поэтов разных эпох. Сборники любовных стихов Ронсаро, в частности его «Сонеты к Елене», сонеты Шекспира, любовная лирика Пушкина, «Стихи о Прекрасной Даме» Блока могут служить тому примерами.

Когда во Франции сложилось литературное направление классицизма, его поэты в своем лирическом творчестве в очень малой степени отдавали дань романтическим жанрам. Для них гораздо более существенной была «этологическая» проблематика. Такое содержание часто получал у поэтов классицизма, как это ни странно на первый взгляд, даже такой «высокий» жанр, как гражданская торжественная ода. Они писали свои оды по разным случаям, в частности по поводу военных походов и побед королевских войск, иногда выражали в них героические мотивы. Но поэты пользова-

¹ Тронский И. М. История английской литературы. Л., 1957, с. 406.

лись этими поводами часто не столько для того, чтобы воспеть победу и победителя, сколько для того, чтобы выразить свои взгляды по самым общим политическим вопросам, прежде всего — по вопросам гражданского устройства своей страны.

Так, оды Малерба были в большинстве случаев выражением его политической программы, которую он стремился развернуть перед умственными взорами того или другого самодержца — Генриха IV или Людовика XIII. Основой такой программы был идеал просвещенного монарха, заботящегося о благе своих подданных и своей страны и выше всего ставящего ее государственное единство и твердый порядок законности. Гражданские оды русского классицизма, прежде всего оды Ломоносова, имели, в большинстве своем, такую же «этологически»-идеализирующую, «нормативную» направленность.

Но классицизм был богат и собственно лирическими *сатирами*, клеймящими общественные пороки. Во Франции в этом отношении особенно значительно творчество Ренье, избличавшего всеобщую нравственную разлупенность господствующих слоев общества. Среди поэтов русского классицизма лирические сатиры создавал Сумароков, нападая главным образом на неразумие, глупость и гражданское вырождение дворянства и сутяжничество «шодьячих».

Разоблачению развращенной жизни привилегированных слоев поэты классицизма противопоставляли часто в своих посланиях, элегиях и эклогах прославление чужности и простоты сельской жизни, занимаясь, таким образом, идиллическим правописанием. Из всего этого следует, что «этологические» жанры господствовали в лирической поэзии классицистов на всех трех жанровых уровнях — «высоком», «среднем», «низком».

Возникновение революционных движений, связанных часто с национально-освободительными войнами и приведших к победе буржуазных принципов организации общества, вызвало широкое развитие лирического творчества в разных жанрах. От начала великой французской революции до событий 1848 г. ведущее значение получила национально-историческая лирика, выражающая как идеи национального освобождения из-под гнета завоевателей, так и собственно демократические порывы к свободе из-под власти привилегированных классов.

Так, во Франции поэты, выражавшие идеалы революции 1789—1794 гг., — А. Шенье, Р. де Лилль и другие — создавали свои гражданские оды, гимны и песни. «Гимн свободе» и «Марсельеза» Р. де Лилля, массовые народные песни «Карманьола» и «Ça ira» — наиболее яркие тому примеры. Эту направленность продолжил В. Гюго в стихотворениях, посвященных освободительной борьбе греков («Эпгуэизм», «Каноние» и другие из «Восточных стихотворений»), а также в ряде стихотворений, созданных в связи с революцией 1830 г. («Гимн», «Размышления прохожего о королях», «За бедных» и др.).

И в английской поэзии начала XIX в. национально-исторические мотивы звучат иногда с большой силой. Это прежде всего «Ир-

ландские мелодии» Т. Мура — огромный цикл стихотворений, в которых поэт воспевал освободительную борьбу ирландцев против Англии, создав вдохновенные образы воинов, сражающихся за свободу отчизны («Помни о славе Брайана смелого», «Молодой певец» и др.). Не меньшее значение имела и поэзия Д. Байрона — его «Песня для луддитов», «Еврейские мелодии», лирически воспроизводящие тяжелые испытания в борьбе иудеев за свою независимость («Дочь Невфая», «Ты кончил жизни путь» и др.), его «наполеоновский» цикл стихотворений («Ода с французского», «Прощание Наполеона» и др.).

Вольнолюбивая гражданская лирика русских поэтов-романтиков 1810—30-х годов — А. Пушкина, К. Рылеева, В. Кюхельбекера, В. Раевского, А. Одоевского, А. Полежаева, М. Лермонтова — вошла в это общее движение в европейской поэзии того времени; к нему присоединился и Г. Гейне своими «Гренадерами», позднее — «Силезскими ткачами».

В теснейшей связи с лирикой революционных гимнов и песен создавались в литературе разных европейских стран гражданская сатира, разоблачавшая реакционную власть сначала феодального, а затем буржуазного мира, ее реакционные выступления, часто жестокие и кровавые, самодовольную тушость жизни обесчелоченных, привилегированных классов. Во Франции крупнейшим создателем сатирической «этологии» в 1820—40-е годы был П. Беранже, нашедший своеобразный стиль социально-политической сатиры, полной язвительной иронии, как бы непосредственно выражающей чувства и настроения простых людей. Такие стихотворения Беранже, как «Отпрыск знатного рода», «Маркиз де Караба», «Наваррский принц», «Господин Искарриотов» и многие другие, стали классическими образцами революционно-демократической сатиры. Превосходную сатиру на полуфеодальную чопорно-чиновничью немецкую деятельность дал Г. Гейне в цикле стихов «Германия». Под большим влиянием поэзии Беранже и Гейне развивалась в 1850—60-е годы русская политическая сатира, особенно значительно представленная в литературе поэтов «Искры» и «Свистка» — В. Курочкина, Д. Минаева, П. Вейнберга и других.

Но «этологические» тенденции европейской лирики проявлялись не только в собственно политической сатире. В поэзии разных стран возникали и «этологические» мотивы идиллического или элегического содержания — стремление противопоставить самодовольной, развращенной, нравственно-продажной жизни высших слоев общества тихую, свободную, простую жизнь среди природы. Так, в русской лирике конца XVIII — начала XIX в. идиллические мотивы очень ясно прозвучали в творчестве позднего Державина («Похвала сельской жизни»), у Карамзина («Послание к И. И. Дмитриеву»), в раннем творчестве Жуковского («Вечер», «Славянка»), Батюшкова («Мои пенаты»), Пушкина («Городок»), Рылеева («Пустыня»). Позднее и Г. Гейне в небольшом цикле «Путешествие в Гарц» людям, одетым в «сюртуки, чулки и шелка», их «льстивым речам» и «объятиям» противопоставляет «простых людей», живу-

щих там, «где свободно веет ветер...». В бельгийской литературе Э. Верхарн создал большие законченные циклы стихотворений этого жанра, проблемно связанные между собой, такие, как «Фламандки», «Призрачные деревни», «Галлюцинирующие селенья», «Города-спруты». Но их главная мысль ясная: «И там, где некогда текла//Дрожь золотых садов, в ветрах сияя вольных,//Безмерность черная раскинула крыла//Заводов строй прямоугольных» («Равнина»). Если первый из названных циклов раскрывает бытовую уклад и нравы фламандских хуторов, полных радости труда, изобилия, то два средних цикла показывают постепенное оскудение, обнищание и даже выморочность населения этих сельских равнин, а последний — погубившие их жизнь «города-спруты», с заводами, портами, доками, со страданиями, горем, обреченностью их полунищего населения. По размаху творческого воображения и сочности лирических красок эти циклы Верхарна — выдающееся явление в мировой «этологической» лирике.

В русской литературе начала 1900-х годов А. Блок создает большой цикл стихотворений «Город», изобразив в нем по-своему жизнь Петербурга — его площади, улицы, толпы и одинокие пары, притоны и театры, рабоче мансарды и подвалы. Поэту кажется, что в «глухие вечера» «змей», придавленный копытом коша на памятник Петру I, «расклубится над домами» и отравит город губительной жаждой наслаждений и стонами ее жертв. Своеобразный «этологический» цикл стихотворений о жизни русской патриархальной деревни предреволюционных десятилетий легко вычлняется в ранней поэзии С. Есенина. Поэт очарован прелестью родного края, с его овсяными полями, березовыми и осиновыми перелесками, затерянными среди них деревнями, с избами, церковками, прялками, околицами... С уточенной лирической прелестью он передает весь неповторимый национально-эпохальный колорит этой жизни, смутно и грустно предчувствуя ее историческую недолговечность, ее социальную обреченность.

Наряду с «этологическими» жанрами лирика европейских стран XIX и XX вв. культивировала и жанры романтические. Она со всей очевидностью показала, что стихотворения, романтические по жанровому содержанию, далеко не всегда ограничиваются мотивами любовными. В напряженных и все углубляющихся противоречиях социально-политической жизни общества нового времени становление личности в ее столкновении с консервативной средой, а иной раз и с прогрессивными движениями выражалось не только через личные отношения, но очень часто и непосредственно — в эмоционально-идейных исканиях и стремлениях к идеалу, в вытекающих из них сменах настроений, нередко полных разочарований и скорби. В творчестве многих лучших поэтов такие особенности содержания романтической лирики были преобладающими и очень своеобразно выражены.

Так, в творчестве В. Гюго романтическая линия представлена двухтомным сборником стихотворений «Созерцания», где выражается кризис мировоззрения поэта, звучат мотивы разочарования

в жизни, скорбных переживаний, идейных метаний, попыток отвернуться от гражданской жизни. В творчестве Г. Гейне также есть подобные лирические циклы — «Лирические интермеццо», «Опять на родине», отчасти «Романсы». В них говорится о любви, но любовные мотивы не имеют самодовлеющего значения и почти всегда представляют собой лишь мотивировку более глубоких, социальных и философских переживаний — одиночества, презрения к филистерству, тоски по какой-то иной жизни, более светлой, значительной.

В русской литературе XIX в. самым сильным романтическим лириком был М. Лермонтов. Через все его лирическое творчество проходят мотивы, заключающие в себе взрывающую душу поэта противоречие между презрением к низменной жизни общества и тщетными порывами уйти от него. Проявляются они в стремлении отправиться в экзотическую страну, уехать на Кавказ, в воображаемый и идеализированный мир воинственных горных народов, «где люди вольны, как орлы». В русской литературе XX в. романтическая лирика особенно значительно представлена творчеством зрелого А. Блока, с его глубокими идейными и психологическими метаниями.

Несколько особняком в лирическом творчестве европейских народов XIX—XX вв. стоит собственно описательная, главным образом *пейзажная* лирика. Пейзажные стихотворения обычно содержат свой идейно-эмоциональный, обобщающий, лирический подтекст; он может иметь различное исторически повторяющееся, типологическое значение своей проблематики. Пейзажная лирика, следовательно, также может быть и национально-исторической, и «этологической», и романтической по жанровому аспекту своего содержания, какую бы ритмико-строфическую жанровую форму она при этом ни принимала в определенных исторически конкретных условиях. Например, в стихотворении Есенина «За темной прядью перелесид...» природа осмысливается в национально-историческом аспекте, в его же стихотворении «Топи да болота...» — в «этологическом», в стихотворении «О красном вечере задумалась дорога...» — в романтическом.

Но, конечно, как и в эпосе и драматургии, в лирике различные аспекты жанрового содержания не отделены друг от друга непроходимыми границами; в одном и том же стихотворении они могут так или иначе сочетаться и переходить один в другой.

Итак, один и тот же принцип деления на жанровые группы применим ко всем трем литературным родам — к эпосу, драматургии и лирике. Отсюда можно сделать вывод, что литературные роды и жанры — это совершенно различные стороны содержания произведений, что жанры (различия жанрового содержания) — это не логически разделенные виды в пределах каждого отдельного рода, что деление художественной литературы на роды и деление ее на жанры происходит не в одной логической «плоскости», а в разных «плоскостях», по разным признакам.

Этим, в основном, и оправдывается применение понятия жанровых групп. Из сказанного становится ясно, что в каждую жанро-

вую группу входят жанры всех трех литературных родов. Например, в романическую группу жанров входят и прозаические и стихотворные романы, и новеллы, и романические повести, и малые романические поэмы, и романические баллады (в отличие от баллад мифологических, национально-исторических, «этологических»), и соответствующие жанры лирики (например, романические элегии, в их отличии от элегий «этологических» — социально-бытовых или философских), и, наконец, соответствующие драматургические произведения (драмы личных страстей, и социально-бытовые трагедии личного чувства и долга, и простые бытовые драмы разного масштаба и разновидностей пафоса). Так же богаты в своем составе и другие группы жанров.

XI. ПРИНЦИПЫ ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОТРАЖЕНИЯ ЖИЗНИ

В нашем современном литературоведении все более утверждается мнение, что реализм — это не только литературные направления, которые в разных национальных литературах XIX в. пришли на смену направлениям романтизма, что это в основном — содержательно-*типологическое* свойство произведений, которое нередко возникало в литературе разных народов и на других, более ранних ступенях их исторического развития.

С начала 1930-х годов в советской литературной критике реализм стали поэтому называть одним из творческих или художественных «методов», разумея под этим определенный принцип образного отражения жизни. Но в последнее десятилетие термин «метод» утратил определенность своего содержания. Под «методом» стали понимать и другие свойства художественных произведений, например особенности их идейного содержания в единстве всех его сторон или же собственно творческий принцип, лежащий в основе создания художественных образов, а иногда и то и другое вместе. Но термин «метод», утративший определенности прежнего значения, литературоведы не заменили никаким другим, что явно препятствовало развитию научной мысли.

В этой главе речь пойдет о том, что первоначально подразумевалось под термином «метод», — об определенном *принципе художественного отражения жизни*. Если реализм — не только литературные направления, а прежде всего некоторый, исторически повторяющийся в произведениях разных народов, эпох, направлений принцип отражения жизни, то встает вопрос о том, существуют ли другие подобные же принципы, отличные от реализма, и какие именно. Об этом у нас ведутся в настоящее время довольно активные научные споры, которые можно разрешить только одним путем: сначала договориться, что такое вообще реализм в своих основных и существенных свойствах, а затем уже выяснять, что существует в этом же плане отличное от реализма, каковы могут быть другие принципы отражения жизни.

1. Понятие реализма в русской критике

Прежде всего необходимо обратиться к статье Белинского «Русская литература в 1843 году», содержащей в себе по существу впервые данное определение реализма. Надо рассмотреть его теперь уже не как тезис творческой программы, объединившей группу писателей, последователей Гоголя (см. с. 159), но как новое научное понятие.

Белинский подчеркивал в произведениях «гоголевской школы» их познавательную *конкретность*, противопоставляя ее *абстрактности* осмысления жизни в литературе предшествующих направлений — «сатирическому дидактизму» классицистов и «пятающему идеализму» романтиков. Конкретность творческого мышления писателей «гоголевской школы» возникла, по мнению критика, потому, что они изображали своих героев в их «отношении к обществу», в их «зависимости» от него в «образе мыслей и в образе своего действия»¹.

Конечно, эта антитеза была несколько прямолинейной, но тем не менее в ней заключалось очень важное открытие такой стороны содержания литературно-художественных произведений, которую до того никто четко не различал. Вслед за тем Белинский стал называть «гоголевскую школу» «натуральной», а ее основной познавательный принцип — «натурализмом». И некоторые его статьи показывают, что он разумел под «натурализмом» не только новое направление, сформировавшееся под его теоретическим руководством в русской литературе 1840-х годов, но вместе с тем и некоторое *типологическое* явление.

Так, в статье «Русская литература в 1847 году» он писал: «В баснях Крылова сатира делается вполне художественною: натурализм становится отличительною характеристическою чертою его поэзии. Это был первый великий натуралист в нашей поэзии». И дальше: «Но в «Евгении Онегине»... натуральность является не как сатира, не как комизм, а как верное воспроизведение действительности...»²

В своих лучших критических работах Чернышевский и Добролюбов как будто бы исходили в общем из такого же обобщающего понимания реалистического принципа отражения характеров, какой наметил Белинский в обзоре русской литературы 1843 года. Так, в статье о «Губернских очерках» Щедрина Чернышевский осознает этот принцип в процессе рассмотрения «образа мыслей» и «образа действий» русских чиновников предреформенной эпохи, берущих взятки. «Надобно ли считать их, — спрашивает критик, — людьми, дурными по своей натуре, или полагать, что дурные их качества развились вследствие посторонних обстоятельств, независимо от их воли?» «Обычай никогда не возникает без причины; он всегда

¹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. 8. М., 1955, с. 81—83. (Разрядка наша. — Г. П.)

² Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. 10. М., 1956, с. 290, 291. (Разрядка наша. — Г. П.)

создается необходимого силою исторических обстоятельств»¹. Чернышевский не называет Щедрина реалистом. Но, по существу, он находит в его очерках реалистический принцип отражения жизни.

Добролюбов пошел в этом отношении еще дальше. Не столько теоретически, сколько в критических разборах отдельных произведений он приходил к пониманию того, что воспроизведение социальных характеров в соответствии с историческими обстоятельствами, возникающее в самом процессе художественного творчества, может ввести писателя в противоречие с его первоначальным замыслом. «Для нас, — писал критик в статье о романе Тургенева «Накануне», — не столько важно то, что хотел сказать автор, сколько то, что сказалось им, хотя бы и не намеренно, просто вследствие правдивого воспроизведения фактов жизни». Переходя к разбору романа, он сразу отметил, что «в «Накануне» мы видим неотразимое влияние естественного хода общественной жизни и мысли, которому невольно подчинилась сама мысль и воображение автора»².

Таким образом, русская демократическая критика 1840—60-х годов впервые обратила внимание на объективно-познавательную сторону содержания художественных произведений, обогатила литературную теорию новым и очень важным понятием. Это было понятие *верности воспроизведения социальных характеров в их внутренних закономерностях*, создаваемых историческими обстоятельствами общественной жизни. И она во многих случаях блестяще применяла его на практике в своих разборах отдельных литературных произведений. Но теоретически она не разработала это понятие и терминологически однозначно его не закрепила. Термин «реализм», заимствованный вскоре русской критикой у французских критиков 1850-х годов (см. с. 158), которые применяли его как название нового литературного направления, не получил поэтому достаточно отчетливого и специфического содержания.

Казалось бы, разработкой понятия, найденного русскими критиками-демократами, и спецификацией его терминологии должно было заняться академическое литературоведение второй половины XIX и начала XX в. Но это литературоведение в России, так же как и на Западе, все более усваивало, именно в то время, позитивистские принципы научного мышления, сильно отвлекавшие его от интереса к объективно познавательной стороне художественных произведений. Не говоря уже о компаративизме, а позднее — формализме и структурализме, даже «культурно-историческая школа» вследствие фактографичности исследований и эклектизма своей методологии не сделала в этом отношении ничего значительного.

Основоположник историко-материалистического литературоведения Плеханов продолжал в этом отношении традицию демокра-

¹ Чернышевский Н. Г. Губернские очерки. — Собр. соч. в 15-ти т., т. 4. М., 1948, с. 265, 269. (Разрядка наша. — Г. П.)

² Добролюбов Н. А. Когда же придет настоящий день? — Полн. собр. соч., т. 2. М., 1935, с. 47—49. (Разрядка наша. — Г. П.)

тических критиков 1840—60-х годов в тех своих статьях, которые выражали сильные стороны его методологии. Так, в статьях о писателях-народниках Плеханов подробно развивал мысль о наличии в художественных очерках этих писателей глубокого противоречия между их исторически-субъективным стремлением идейно оправдать и защитить патриархальные «устой» русской деревни и реализмом изображения ими характеров и обстоятельств крестьянской жизни. «Наша народническая беллетристика вполне реалистична», — пишет Плеханов, а затем он указывает, что С. Каронин, например, «несмотря на все свои народнические пристрастия и предрассудки, взялся за изображение именно тех сторон нашей народной жизни, от столкновения с которыми... разлетаются в прах все «идеалы» народников»¹. Плеханов гораздо лучше Чернышевского и Добролюбова понимал сущность и развитие «исторических обстоятельств», определяющих «образ мыслей» и «образ действующих» персонажей литературных произведений. Но в теоретической разработке понятия «реализм» он дальше их не пошел.

Последователи Плеханова, развивавшие по преимуществу слабые стороны его методологии, сделали в этом отношении еще меньше. Некоторые из них, принимая намеченную Плехановым теорию «искусства-игры» (В. М. Фриче, В. Ф. Переверзев), обращали внимание прежде всего на субъективную, эмоциональную сторону содержания литературных произведений, игнорируя их объективно-познавательное значение или истолковывая его только внешне. Фриче, например, часто говорил о реализме в своем «Очерке развития западных литератур», но понимал под реализмом «научность» выражения обобщающей мысли писателей, и для него Маринетти был большим реалистом, нежели Бальзак.

Некоторый сдвиг в разработке понятия «реализм» произошел у нас на рубеже 1920—30-х годов, когда теоретики РАППа (А. Фадеев, И. Виноградов и другие) выдвинули понятие «творческого метода» и отождествили художественный реализм с «более или менее последовательным материализмом» философского мировоззрения писателей. Тем самым они отказывали в возможности стать реалистами всем писателям, не стоявшим на философских позициях исторического материализма, т. е. почти всем писателям мировой литературы. Но в теории «творческого метода», предложенной критиками РАППа, было и рациональное зерно. Оно заключалось в наличии особого термина — «метод» — для обозначения той особенной стороны содержания художественных произведений, какую представляет собой тот или иной принцип отражения жизни в искусстве.

Этот термин заимствован из философии и вследствие своей этимологической широты расплывчат. Словом «метод» можно называть и различные принципы художественного мышления, и различные приемы творчества, а еще шире — всякого рода способы деятельности и воздействия на те или иные явления жизни. Отсюда

¹ Плеханов Г. В. Соч. в 24-х т., т. 10. М., 1925, с. 15, 67.

и возникла последующая неустойчивость значения термина «метод» в нашей науке.

Критики РАППа, подобно философам, применяли двучное («дихотомическое») подразделение самого «метода». От материалистического отражения жизни, чем, с их точки зрения, и является реализм, они отличали идеалистическое ее отражение, которое предлагали называть «романтизмом». Применение этого последнего термина было крайне неудобным. Все нереалистические произведения оказывались у них тем самым романтическими, даже в том случае, когда они не имели никакого отношения к романтизму ни по своему пафосу, ни по своей программной ориентации (направлению). Это приводило и до сих пор приводит всех, кто придерживается такой терминологии, к смешению самих научных понятий. Нереалистический принцип отражения жизни должен получить в нашей науке свой самостоятельный термин. Но «дихотомический» принцип подразделения здесь должен быть сохранен.

Белинский был в какой-то мере прав, когда писал, что Гоголь своими произведениями убил два направления в русской литературе — «натянутый идеализм» и «сатирический дидактизм». Но критик не задумывался над тем, не было ли в этих двух направлениях русской литературы XVIII и начала XIX в. что-то общего, в принципе отличающего их от творчества Гоголя, как и от творчества других писателей, подобных ему по принципу отражения жизни.

На самом деле «натянутость», «ходульность», т. е. эмоциональная тенденциозность романтиков, и «дидактизм», т. е. рационалистическая тенденциозность «сатириков» эпохи классицизма, при всех своих важных различиях имеют нечто общее в принципе отражения жизни. И та и другая приводят писателей к тому, что они подчиняют соотношение и развитие изображаемых характеров не их внутренним закономерностям, созданным обстоятельствами жизни общества, а предвзятой и исторически отвлеченной (хотя часто исторически очень правдивой!) идейной направленности произведений, вытекающей из соответствующих особенностей мирозерцания писателей. Поэтому-то и следует противопоставлять реализму не целый ряд других принципов художественного отражения жизни (как это нередко делается¹), а один — нереалистический принцип такого отражения, хотя в разных литературных направлениях разных эпох этот общий принцип, конечно, обнаруживает внутри себя очень существенные различия. Так же обнаруживает их в разных социально-исторических условиях и реализм.

¹ Некоторые теоретики думают, что каждое литературное направление имеет свой особый «метод». Так, А. Н. Соколов полагает, что «метод творчества... входит важнейшим слагаемым в литературное направление» и что значение метода «снижается», «когда мы расширяем это понятие... за пределы художественного направления». (В его кн.: Теория стиля. М., 1968. с. 77, 78). Но в той же книге он противопоставляет реализм, в котором «изображение... определяется задачей воспроектирования существенных сторон объекта», «шпым направлениям» — «классицизму, романтизму, символизму», — в которых «объект изображения подчиняется субъективному замыслу художника» (с. 106, 107).

2. Ф. Энгельс о реализме

Критика рашковской теории «метода», начавшаяся в 1932 г., временно возвратила советское литературоведение к правильному пониманию этой проблемы. Этому в большой мере способствовала первая публикация на русском языке письма Ф. Энгельса к М. Гаркнессе, содержащего определение реализма.

Следует обратить внимание на то, что русские переводы определения реализма Энгельсом с течением времени изменялись. Впервые письмо Энгельса к Гаркнессе появилось в переводе на русский язык во 2-м томе «Литературного наследства» в 1932 г. Там мы читаем: «...реализм подразумевает, кроме правдивости деталей, верность передачи типичных характеров в типичных обстоятельствах»¹. И до 1938 г. такой перевод важнейшей составной части определения реализма в основном сохранился. Так, в хрестоматии «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве» напечатано: «...реализм подразумевает... верность передачи типических характеров...» и т. д.²

Затем, в 1940 г., в первом собрании сочинений К. Маркса и Ф. Энгельса перевод изменился: «верность передачи» была заменена «правдивостью воспроизведения»³. Авторитетность этого издания способствовала тому, что такой перевод сохранился и далее. Так, в двухтомной хрестоматии «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», изданной в 1957 г., читаем: «...реализм подразумевает... правдивость воспроизведения...» и т. д.⁴ Во втором издании сочинений К. Маркса и Ф. Энгельса напечатано: «...реализм предполагает... правдивое воспроизведение типичных характеров...»⁵

Необходимо возвратиться к первоначальному переводу определения реализма, данного Энгельсом, как более соответствующему самому содержанию обозначаемого им понятия. Энгельс писал о «верности» (truth) воспроизведения (reproduction) «типичных характеров в типичных обстоятельствах». Конечно, английское слово truth в разных случаях может означать то «верность», то «правдивость». Но в выборе того или иного значения слова надо исходить из контекста не только данного высказывания Энгельса, но и других его высказываний по тому же вопросу.

Реализм, конечно, не заключается просто в том, что персонажи произведений как «типичные характеры» лишь внешне изображаются среди «типичных обстоятельств», вне внутренней связи с ними. В следующей же фразе своего письма Энгельс заметил: «Характеры у вас достаточно типичны в тех пределах, в каких они действуют, но обстоятельства, которые их окружают и заставляют действовать, возможно, недостаточно типичны»⁶.

¹ «Литературное наследство», т. 2. М., 1932, с. 1.

² К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве. М., 1938, с. 163.

³ Маркс К. и Энгельс Ф. Соч., т. 28. М., 1940, с. 27.

⁴ К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве, т. 1. М., 1957, с. 11.

⁵ Маркс К. и Энгельс Ф. Соч. Изд. 2, т. 37. М., 1965, с. 35.

⁶ Там же, с. 35.

Для Энгельса «типичные характеры» — это не просто отдельные личности. Это такие личности, которые отчетливо и активно воплощают в своих индивидуальных свойствах какие-то существенные особенности социальной жизни. Это общественно-исторические характеры в их типическом воплощении.

В самом деле, когда Энгельс говорил о героине повести Гаркпессе «Городская девушка», Нелли Амброс, о том, насколько реалистичен ее образ, он думал о ней не просто как о личности, но прежде всего как об ист-эпдской работнице 1880-х годов, очень пассивной и несознательной вследствие своей работы на дому, забитой в собственной семье, находящейся под властью религиозных представлений, далекой от сознательного рабочего движения своего времени. А когда в письме к Ф. Лассалю он писал о главных героях его трагедии, Зиккипсене и Гуттене, он рассматривал их как представителей «национального дворянского движения» в его революционном столкновении с феодальной империей и церковью и с этой точки зрения обсуждал верность изображения драматургом их деятельности.

А под «типичными обстоятельствами» Энгельс во всех своих литературно-критических высказываниях разумел не бытовые условия жизни персонажей и не их личные отношения, а, подобно Белинскому и Чернышевскому, *общественные отношения* страны и эпохи, в которых эти персонажи живут и действуют. Так, он видел недостатки реализма в трагедии Лассалья прежде всего в том, что тот не раскрыл художественно с достаточной конкретностью взаимоотношения дворян-рыцарей, восставших против князей, с «крестьянским движением» эпохи. А именно в этих взаимоотношениях и таилась, по мнению Энгельса, подлинная трагедия дворянского движения.

Значит, слово «truth» в письме Энгельса, написанном по-английски, необходимо переводить именно как «верность» воспроизведения «характеров» относительно «обстоятельств», понимая под этим соответствие первых из них вторым. На немецкий язык это слово переведено совершенно правильно: «die getreue Wiedergabe». И по-русски слова «верность» и «правдивость»¹ далеко не синонимы. Поэтому слово «правдивость» надо употреблять для обозначения достоинства идейно-эмоциональной *направленности* художественных произведений, а не для обозначения достоинства отражения жизни. Как уже было сказано (см. с. 91), историческая правдивость направленности произведений заключается в том, что выраженное в них идейное утверждение и отрицание изображенных характеров *соответствуют* объективному *значению* этих характеров в национальной жизни эпохи — значению прогрессивному или же консервативному и реакционному. Поэтому определение реализма как «правдивости» воспроизведения характеров неизбежно приво-

¹ В значении слова «правдивость» есть некоторый правдивый оттенок, которого нет в значении слова «верность». Можно *правдиво* оценивать какой-то характер или события, но нельзя *правдиво* решить математическую задачу. Ее можно решать *верно*.

дит к смещению этих совершенно различных понятий, а отсюда и самих совершенно различных сторон содержания произведений. Исторически правдивыми в своей направленности могут быть и произведения *нереалистические* по принципу отражения жизни.

В чем же суть определения реализма, данного Энгельсом? Преле же всего в том, что социальные характеры людей не возникают сами по себе и не являются лишь предметом внешнего воздействия отношений общественной жизни той или иной страны или эпохи, но всегда внутренне формируются под воздействием определенных социальных отношений и всегда несут в себе свою внутреннюю обусловленность этими отношениями, свои *внутренние закономерности*.

Реализм произведения заключается в основном в том, что писатель заставляет своих героев действовать (хотеть, поступать, думать, чувствовать, говорить) *в соответствии* с особенностями их социальных характеров, с их внутренними закономерностями, создаваемыми общественными отношениями их страны и эпохи, — «типичными обстоятельствами». Об этом и писали в свое время Белинский и Чернышевский, не употребляя слова «реализм».

Отсюда следует, что «типичные обстоятельства», внутренне «заставляя» персонажей реалистического произведения «действовать» так или иначе, не должны обязательно внешне «окружать» их в сюжетах произведений. Реализм может существовать и без непосредственного изображения отношений социальной жизни. Он может с наименьшей силой проявляться и в изображении частной, личной, семейной, бытовой жизни персонажей произведения.

Конечно, огромным достижением реалистической литературы XIX и XX в. было художественное освоение таких сторон и процессов общественной жизни, которые мало затрагивала литература предшествующих эпох. Литература эпохи расцвета реализма особенно богата «открытиями» в области собственно социальных отношений, а также процессов классовой борьбы в различных сферах жизни общества.

Но это не следует превращать в обязательный признак реализма вообще. Да и во многих лучших произведениях реализма XIX в. противоречия социально-политических и идеологических отношений очень часто отступали на второй план, таились в «предысториях» героев, в их общих характеристиках. На авансцену же их сюжетов выступала частная жизнь персонажей и личные, чаще всего любовные конфликты. И все же они могли при этом действовать в соответствии с особенностями, внутренними закономерностями своих социальных характеров и тем самым с поразительными их социальными отношениями.

Так, в стихотворном романе Пушкина все переживания и действия Онегина в его отношениях с Татьяной и Ленским вытекают из его идейного разлада со «светской чернью», из порожденного этим разладом разочарования в жизни и охлаждения чувств, о чем лишь кратко и намеками повествуется в первой главе романа. А сам этот разлад был не индивидуальным случаем, но проявле-

нием общего политического конфликта передовой части дворянской интеллигенции с правящими кругами — «типичного обстоятельства» эпохи.

В повести Тургенева «Ася» изображены еще более личные отношения главного героя Н. со случайно встреченной им за границей девушкой, и у героя нет никакой разъяряющей его характер предыстории. Но Чернышевский разгадал в Н. определенный общественно-исторический характер, созданный обстоятельствами жизни русской дворянской интеллигенции в 1830—40-е годы, и убедительно раскрыл во всем поведении Н., в его любовных отношениях с Асей проявления или — как писал критик — «симптомы» этих обстоятельств. Чернышевский писал свою статью не для того, чтобы показать реализм повести Тургенева, но, по существу, он сделал это и пришел отсюда к очень широким и верным социально-политическим выводам¹.

Значит, реализм подобных произведений — это «верность передаче» в *частных*, личных отношениях и переживаниях персонажей *симптомов* тех обстоятельств национально-исторической жизни, которые сформировали характеры этих персонажей. Таких произведений очень много.

А в других реалистических произведениях такие национально-исторические обстоятельства прямо изображаются в их сюжетах и на глазах читателей и зрителей *непосредственно* определяют отношения, мысли, переживания персонажей. Таковы, например, «Кориолан» Шекспира, «Шуаны» Бальзака, «Тарас Бульба» Гоголя, «Повесть о двух городах» Диккенса, «История одного города» Щедрина. В них изображаются в основном коллизии *гражданской* жизни.

Как же решать при этом вопрос о «верности деталей», входящей в определение реализма, данное Энгельсом, который и здесь употребил то же английское слово «truth»? Чему вообще могут быть «верши» «детали» художественного произведения? Здесь надо, конечно, иметь в виду прежде всего детали *предметной образительности*, т. е. подробности жизни персонажей, изображенных в произведении. Если под «верностью» деталей разуместь их внешнее правдоподобие, т. е. их соответствие видимости жизни, то такую «верность» невозможно считать обязательным проявлением реализма. Как уже отмечалось, персонажи произведения могут быть изображены в необычайных, преувеличенных или даже фантастических деталях своей наружности, поступков, переживаний и, тем не менее, по существу, действовать в соответствии с внутренними закономерностями своих социальных характеров, созданными «типическими обстоятельствами».

Но можно понимать «верность деталей» и иначе. Можно разуместь под этим *функциональную* их верность, т. е. их соответствие идейному содержанию произведения, которое через них выражает-

¹ См.: Чернышевский П. Г. Русский человек на «tendez-vous». — Собр. соч. в 15-ти т., т. 5. М., 1953, с. 168—174.

ся, — особенностям изображенных характеров в определенном их осмыслении и эмоциональной оценке со стороны писателя. Однако функциональная верность деталей не может быть признака критерием реализма. Ведь она существует не только в реалистических, но и во всех вообще произведениях, обладающих единством содержания и формы. Из всего этого следует, что «верность деталей» не представляет собой основного «признака» реализма.

3. Реализм в советском литературоведении 1930 — 60-х годов

Вооруженные теоретическими положениями Энгельса, советские литературоведы и философы вели в течение 1933—1935 гг. на страницах журнала «Литературный критик» очень активную дискуссию о том, как связаны между собой идеологические предпосылки творчества писателей и их реализм и какая из этих сторон содержания их произведений имеет решающее значение.

В основном обсуждался очень сложный вопрос: зависит ли реализм произведения от его идейного замысла — от выбора, осмысления и оценки характеров, вытекающих из мировоззрения писателя, даже если реализм произведения вступает в противоречие с его замыслом, или же он зависит от чего-то другого?

Наиболее активный участник дискуссии М. Розенталь исходил в решении этого вопроса будто бы из верных идеологических предпосылок. Он писал: «В процессе творчества как бы сталкиваются и перекрещиваются двоякого рода влияния: влияние мировоззрения, социального сознания, с которым художник подходит к действительности, и влияние... самой объективной действительности...» Но в последующих рассуждениях у него получалось, что писатель не только осмысляет действительность в пределах своего мировоззрения, через свое «социальное сознание», но должен иметь для этого еще и «глубокое знание» действительности, основанное на ее «тщательном изучении», и что именно отсюда может вытекать его реализм. «...Всякий писатель, — замечает М. Розенталь, — глубоко изучающий... реальные объекты, может прийти в столкновение со своими взглядами на мир». И далее: «...глубокое знание писателем жизни, тщательное изучение действительности подсказывает реалистический метод, который вопреки взглядам автора проявляется в правильном... изображении действительности»¹.

Такое понимание творческого процесса нельзя признать убедительным. У писателей, конечно, могут быть глубокие знания о жизни, иногда даже основанные на тщательном ее изучении. Но эти знания о жизни, результаты ее изучения не могут иметь прямого и решающего значения для художественного творчества писателя, если они не пронизаны его «общественным сознанием», не получи-

¹ Розенталь М. Мировоззрение и метод в художественном творчестве. — «Литературный критик», 1933, № 6, с. 24.

ли в нем определенного идеологического, мировоззренческого значения, если они воздействуют на творчество помимо всего этого. Ведь в таком случае они должны получить первоначальное выражение в системе отвлеченных *понятий*, а не в живых, идейно-эмоциональных обобщающих представлениях, которые входят в идеологическое миросозерцание писателя и являются непосредственным источником его художественного творчества.

М. Розенталю возражал И. Нусинов. Он справедливо упрекал его в «разрыве» мировоззрения и «метода» писателей, утверждал, что мировоззрением писателя определяется его творчество, тот или иной характер его «метода». В частности, говоря о Бальзаке, он отрицал, что этот писатель «независимо от своего миросозерцания достиг своей глубины художественного познания действительности». Но разъяснить соотношение мировоззрения и «метода» Нусинов не сумел. Он искал, что «особенность положения Бальзака как идеолога оппозиционной буржуазной группы обусловила его значительную объективность в признании многих сторон действительности, как и все противоречия его творчества», и что вообще это «не противоречия между... методом и миросозерцанием, а противоречия, характеризующие как метод, так и миросозерцание Бальзака»¹.

Однако если Бальзак действительно принадлежал к определенным оппозиционным кругам буржуазной интеллигенции, ищущим идеалы в историческом прошлом и стремящимся по-своему обосновать их политической концепцией легитимизма, то из его оппозиционности вытекала вовсе не «объективность в признании многих сторон действительности», а, наоборот, недовольство и критицизм в изображении тех «многих сторон» жизни аристократически-буржуазных слоев современного ему французского общества, которые особенно противоречили его идеалам. В этом и заключалось то противоречие между легитимизмом и глубоким недовольством нравами дворянской аристократии в самом мировоззрении Бальзака, о котором писал Энгельс в письме к Гаркнесс.

Но это не было еще противоречием между мировоззрением и «методом» писателя. Такое противоречие заключалось в том, что в своих исходных творческих стремлениях Бальзак имел в виду критику господствующих нравов аристократии, но не отрицание самого ее классового существования. Однако в верном, реалистическом воспроизведении характеров аристократии, ее глубочайшего внутреннего нравственного разложения он воочию показал всю неотвратимость ее социальной гибели, ее исторической обреченности. И наоборот, попытка Бальзака нравственно оправдать жизнь некоторой, будто бы лучшей части аристократии приводила его к тенденциозности, к нереалистичности изображения ее представителей, например виконтессы Босан в романе «Отец Горлио».

Таким образом, М. Розенталю действительно отрывал «метод» писателя от его мировоззрения, а И. Нусинов, по существу, их ото-

¹ Нусинов И. Социалистический реализм и проблема мировоззрения и метода. — «Литературный критик», 1934, № 2, с. 148 — 149.

ждествлял. Но так или иначе советские литературоведы первой половины 30-х годов спорили о реализме как о «методе», о принципе художественного *отражения* жизни и о его соотношениях, о его возможных противоречиях с мирозерпанием писателя, с идейно-эмоциональной направленностью его произведений. В научном отношении это были очень важные споры.

Но они не были закончены. Литературоведы не смогли понять друг друга и снять свои противоположные концепции в более сложном диалектическом синтезе. Этому способствовала резкая односторонняя критика «абстрактно-классовой» социологии, которая велась в эти годы в советском литературоведении. Пафосом «абстрактно-классовых» социологических исследований было выявление особенностей мировоззрения и даже психологии или «психо-идеологии» различных общественных групп и прослоск и выведение из нее особенности творчества писателей, принадлежащих к этим прослойкам по рождению и воспитанию (см. с. 167), но объективно познавательная сторона содержания творчества мало интересовала авторов таких исследований или интересовала их в иллюстративном смысле, и вопросом о принципах художественного отражения жизни они специально не занимались. Все для них решало мировоззрение.

Критики «абстрактно-классовой» методологии заняли в этом отношении прямо противоположные позиции. Умалая значение мировоззрения писателей классового общества, не знавших положений материалистической диалектики, они стали называть идеалы таких писателей классовыми «предрассудками», а «рассудком» или «разумом» считали только познавательную силу их произведений, реалистическое отражение жизни, т. е. все для них решал реализм.

В такой атмосфере «реализм» перестал быть научным термином, обозначающим одну и определенную сторону содержания произведений. В критике он превратился в средство восхваления произведений и их авторов; в истории же различных национальных литератур — в ходовое метонимическое обозначение всего творчества писателей («реализм Гоголя, Бальзака, Диккенса» вместо «творчество Гоголя, Бальзака»), в которое часто входят и нереалистические произведения, или же в суммарное обозначение литературы целых исторических периодов (реализм Возрождения, Просвещения, XIX в.). Все это обычно не сопровождалось какими-либо попытками доказать в процессе разбора произведений, относящихся к тому или иному периоду, их действительную реалистичность. Произведения анализировались со всех других своих сторон — тематики, проблематики, пафоса, жанра, стиля, — но только не со стороны принципа отражения жизни. Слово «реализм» употреблялось гораздо чаще, чем это было бы нужно, понятие же реализма, по существу, не разъяснялось¹.

¹ Отсюда это понятие и приобрело расширительное значение. Реализм стал одновременно и правдивостью оценки изображаемой жизни и верностью ее художественного отражения — без ясного различения этих понятий.

Специальная дискуссия о реализме была организована весной 1957 г. Институтом мировой литературы им. А. М. Горького и перенесена затем на страницы журнала «Вопросы литературы». Достижением этой дискуссии была убедительная критика абстрактного утверждения Г. А. Недошвина¹, будто вся история мировой литературы есть борьба реализма с «антиреализмом», и требование исторической конкретности изучения творческих методов на разных стадиях литературного развития. Но многие участники дискуссии при этом отождествляли реализм с другими свойствами художественной литературы. Так, А. Ивашенко в статье «К вопросу о критическом реализме и реализме социалистическом», рассматривая эти две стадии реализма во французской литературе, видел различие между ними в том, что «критический реализм» развивал в основном мотивы «исторической бесперспективности жизни общества... социальной беспомощности и одиночества личности», тогда как «новый, социалистический реализм утверждает жизнь как деяние, а человека как чудесную силу, преобразующую мир»².

Постоянно употребляя слово «реализм», автор статьи, по существу, ничего не сказал о реализме как принципе отражения жизни, он даже не поставил вопроса об этой стороне содержания художественных произведений. А ведь надо было бы иметь в виду, что разоблачать «язвы капиталистического миропорядка», выявлять «социальную беспомощность и одиночество личности» можно, вообще говоря, и на основе нереалистического принципа отражения жизни.

4. Нереалистический принцип отражения жизни

В дискуссии о реализме был затронут и очень важный вопрос о *нереалистическом* принципе художественного отражения жизни. Так, в докладе Я. Эльсберга было сказано, что если реализм исходит в восприятии характеров из «лопки переживаний и поступков героев», то «в предшествующие... реализму эпохи литература, подчинявшаяся мифологическим и религиозным представлениям, исходила из «заданных» эстетических норм». И далее: «Такая нормативная предопределенность характеров свойственна и восточным литературам в древние периоды их развития»³.

Такое противопоставление двух стадий литературного развития — реалистической и ей предшествующей — слишком прямолинейно. Времена, когда литература «подчинялась» в отражении ха-

¹ См.: Недошвин Г. А. Очерки теории искусства. М., 1953.

² «Вопросы литературы», 1957, № 1, с. 46.

К вопросу о дискуссии см. также статью А. Елистратовой «К проблеме соотношения реализма и романализма» («Вопросы литературы», 1957, № 6) и статью Г. Поспелова «Спорные вопросы» («Вопросы литературы», 1958, № 3).

³ Эльсберг Я. Е. Спорные вопросы изучения реализма в связи с проблемой классического наследия. М., 1957, с. 5. (Разрядка наша. — Г. П.)

ракторов «мифологическим и религиозным представлениям», давно уже прошли, и наступили другие времена, когда в общественном сознании, даже самом прогрессивном, господствовали другие идеалы — гражданско-моралистические, просветительские, утопические, — которые тоже были в той или иной мере по-своему *исторически отвлеченными*. Поэтому и они могли приводить писателей к «нормативности» их художественных обобщений. В литературе эта «нормативность» нередко встречается, особенно при отражении характеров, воплощающих идеалы писателей.

В чем же заключается «нормативность» художественного отражения жизни? Это такое воспроизведение социальных характеров, в котором они подчиняются в своем соотношении и развитии не собственным объективным внутренним закономерностям, созданным в них общественными отношениями страны и эпохи, но субъективной идейно-эмоциональной направленности творческой мысли писателя, обладающей той или иной степенью исторической *отвлеченности*. «Нормативность» литературного произведения, иначе говоря, заключается в том, что писатель заставляет своих персонажей действовать (хотеть, поступать, думать, чувствовать, говорить) не в соответствии с реальными, исторически конкретными особенностями и возможностями их характеров, а в соответствии со *своим* эмоциональным осмыслением этих характеров, отвлекающимся от их исторической конкретности и вытекающим из абстрактности взглядов и идеалов писателя.

Чем большей степенью исторической абстрактности обладают идеалы писателей, в особенности если они отличаются вместе с тем и значительностью своей проблематики и своего пафоса, тем больше бывает для него возможности «нормативного» воспроизведения социальных характеров. И не только таких характеров, которые имеют, с его точки зрения, общественно положительное значение, но и характеров, являющихся для него общественно отрицательными.

Этим и объясняется то обстоятельство, что на ранних ступенях развития национальных обществ, когда в их духовной жизни безраздельно господствовали мифологические или религиозно-моралистические представления, их художественная литература отличалась особенно большой степенью «нормативности», охватывающей произведение в целом. Таковы среди древнегреческих трагедий в особенности «Эвмениды» Эсхила, а среди комедий «Птицы» Аристофана. В авторитарной литературе раннего средневековья и в гуманистической литературе Возрождения часто «нормативно» осознавались и воспроизводились не только персонажи, воплощающие в себе положительные, возвышенные начала жизни, но и персонажи, в которых абсолютизировались враждебные и отрицательные начала. Таковы в «Песни о Роланде» не только Роланд, но и Геннелон; в «Повести о разорении Рязани Батыем» не только князь Юрий, но и Батый; у Рабле — и брат Жан, и король Пикрошюль; в «Короле Лире» Шекспира не только Кент и Корделия, но и Эдмонд, Рейгана, Гонерилья.

Позднее, в эпоху классицизма, когда литература почти всецело освободилась от религиозно-моралистической проблематики, когда она стала в основном мирской, в ней все же господствовали очень возвышенные и очень исторически отвлеченные гражданско-моралистические представления и идеалы. И в свете этих абстрактных идеалов в одах и трагедиях, в комедиях и сатирах торжествовала добродетель и сурово наказывались разные пороки. «Нормативность» отражения человеческих характеров здесь была часто еще более резкой, нежели в литературе предыдущих стадий развития. Наибольшей «нормативностью» отличались тогда трагедии. Таковы в особенности «Гораций» Корнелия или «Вадим Новгородский» Княжнина.

В эпоху сентиментализма и романтизма в художественной литературе произошел новый взрыв «нормативности», вытекающей, однако, из других особенностей отвлеченной идейной направленности произведений. Гражданская моралистичность в литературе классицизма всегда заключала в себе какую-то долю рассудочности, рационализма, которая и приводила к абсолютизации добродетельности и порочности в характерах персонажей. Сентиментальная и романтическая направленность произведений сама часто оказывалась самодоволеющей и по-своему абсолютизированной. Писатели-сентименталисты стремились искать нечто высокое в низменном, писатели-романтики — нечто возвышенное в порочном и достойное возвеличивания в отверженном. И они подчиняли этой самодоволеющей эмоциональной направленности характеры своих персонажей, заставляли их действовать в угоду своей субъективной и выспренной идеализации жизни. На смену «нормативности», идущей от предвзятых рационалистических категорий «добраго» и «злого», в литературе возникла «нормативность», вытекающая из еще более предвзятых и субъективных эмоциональных стремлений.

Такова поэма Пушкина «Цыгань». Отвлеченно-романтические стремления поэта к идеалу гражданской свободы русского общества от деспотизма самодержавной власти осложнились в годы южной ссылки исторически еще более отвлеченной концепцией, идущей от Руссо. По этой концепции народы были свободны и счастливы лишь на догосударственной стадии своей жизни, но, когда возникло государство, его власть стала деспотической (см. с. 77—78), и вся связанная с ней духовная культура народов, их «просвещение» несли в себе эту черту.

Отсюда основная идейная направленность поэмы: цыгане — племя, не знающее власти, совершенно свободное в своих нравах и поэтому счастливое; жизнь его всецело достойна возвышенного эмоционального утверждения. Алеко же не просто преследуем «законом» общества, живущего в «невole душных городов», он и сам «презрел оковы просвещения», за что, вероятно, и преследуем (там «мысли гонят»). Поэтому, придя к цыганам, он стал «волен, как они», поэтому также, как будто, достоин возвышенного утверждения. Но оказывается, что иравственно Алеко не вполне освободился от «коков просвещения», он не может возвыситься до полной сво-

боды цыганского общежития и при измене жены доходит до крайне эгоистической озлобленности. За это он, естественно, достоин эмоционального отрицания.

Такова идейная направленность поэмы, исторически *правдивая* и в утверждении, и в отрицании жизни. Но и в той, и в другой своей стороне она «*нормативна*» по отражению изображенных характеров. Поэт романтически абсолютизировал свободу цыган, обойдя их реальную зависимость от отношений собственности и власти в тех государствах, где они кочевали. Он романтически преувеличил незлобивость и духовную развитость старого цыгана, в прошлом сразу примирившегося с бегством любимой жены и на всю жизнь оставшегося одиноким. Поэт преувеличил также и приверженность Алеко к цыганской вольной жизни, оставив его два года кочевать с цыганами — жить под «изодранными шатрами». Заставив Алеко, человека просвещенного (знающего биографию Овидия), зверски зарезать жену и соперника, поэт осуждает его, и это осуждение звучит в резонерской отповеди цыгана («Мы дики, нет у нас законов...»). Увлечись *отвлеченно-романтической* идеей, Пушкин не достиг «верности передачи» симптомов «типичных обстоятельств» в изображаемых характерах.

Этот пример показывает, что при всей своей рационалистической или эмоциональной «нормативности» произведения тех исторических эпох могли быть, однако, высокохудожественными, если они обладали глубиной проблематики, исторической правдивостью идейной направленности и совершенством формы, соответствующей своему содержанию.

Но, наряду с литературой «нормативной», в собственном смысле слова, в те же времена существовала и литература *натуралистическая*. В ней писатели не доходили до углубленного осмысления сущности изображаемых характеров, хотя бы и абстрактного, они воспроизводили их во всех случайностях частных, по преимуществу бытовых отношений и столкновений, имеющих самодевлеющее значение. Таковы были в особенности многие фацеции и новеллы, авантюрно-плутовские романы и мелодрамы.

Однако и в них существовала обычно своеобразная «нормативность». Она заключалась в том, что писатель вел своих героев через пепь приключений, часто невероятных и угрожающих их жизни, с тем чтобы привести их в конце концов, вопреки реальным обстоятельствам, к победе над всеми препятствиями и к полному благополучию. И эта поверхностная идейная предвзятость автора была ощутима для читателя на протяжении всего произведения.

Из сказанного, однако, не следует, что в эпоху господства отвлеченной и натуралистической «нормативности» реалистическое отражение жизни совсем не пробивало себе дорогу в художественной литературе. В идейном отрицании жизни, в критической стороне содержания произведений реализм нередко все же возникал стихийно, преодолевая историческую отвлеченность или натуралистический эмпиризм воспроизведения жизни. Это преодоление затруднялось тем, что общественное сознание народов, даже самое

передовое, не имело еще тогда возможности овладеть историзмом понимания общественной жизни своего времени и предшествующих эпох.

Примером может служить история русской литературы. Первые симптомы появления реализма можно найти еще в бытовых повестях XVII в., в такой, например, как «Шемякин суд», верно воспроизводящей характеры бедного и богатого крестьян в «гнилых обстоятельствах» ведения судебного разбирательства того времени. Более значительные достижения реализма можно найти в «низких» жанрах русского классицизма, например в комедиях Фонвизина или в баснях Хемницера. Так, в комедии «Недоросль», задуманной всецело в традициях «нормативно»-рационалистического осмысления характеров, вытекающего из гражданско-моралистических идеалов прогрессивной дворянской государственности, Фонвизин в значительной мере преодолел эту «нормативность» в изображении семейства Простаковых, в комических бытовых сценах их жизни. Простаковы, Скотинин, учителя, Еремеевна, выступая как будто тенденциозно-отрицательными персонажами произведения, действуют, однако, в полном соответствии с внутренними объективными закономерностями своих социальных характеров, с их комической противоречивостью и являют в этом отношении резкий контраст с «нормативной», резонерской ходульностью группы положительных персонажей, возглавленной Стародумом. Несмотря на «нормативность» развязка конфликта, в которой Правдин с приказом наместника об опеке и Милон с саблей в руке, как «боги из машины», быстро приводят добродетель к торжеству и порок к наказанию, комедия, в целом вполне классицистическая по замыслу, представляет собой первое в русской литературе проявление критического реализма.

Еще в большей мере это можно сказать о «Путешествии из Петербурга в Москву» Радищева, которое, несмотря на септиметральную рефлексию автора, сказавшуюся в ряде сцен, и на то большое место, которое занимают в произведении публицистические рассуждения, являет собой в целом реалистическое воспроизведение жизни самодержавно-крепостнической России, верное раскрытие соотношения и борьбы ее основных социальных классов. То же можно сказать о баснях Крылова. Все это первая стадия развития реализма в русской литературе, преодолевающего «нормативность» различных течений художественной мысли.

Вторая стадия развития реализма началась в основном с 20-х годов XIX в., когда передовая общественность некоторых стран овладела постепенно историзмом общественного мирозерцания в его критической стороне, не освобождаясь, однако, от отвлеченности своих общественных идеалов. Тогда и началась эпоха расцвета критического реализма как принципа отражения жизни. Но и в произведениях уже осознавшего себя критического реализма сказывалась, в большей или меньшей мере, историческая *абстрактность* идейно-эмоционального осмысления характеров, в особенности таких, которые воплощали в себе, так или иначе, в соответ-

ствии с взглядами писателей, *положительные* начала человеческих отношений и переживаний.

И в эту новую эпоху развития художественной литературы нередко бывало так, что одно произведение строилось на противопоставлении характеров, осознанных и развитых «нормативно», характерам, отраженным с большой глубиной реализма. Известно, например, что такая антитеза двух принципов отражения жизни вытекала из замысла «Мертвых душ» Гоголя. Вполне отчетливо она проявляется при сопоставлении всех комических персонажей первой части этой повести и таких идеализированных фигур, как Костанжогло и Муразов, — во второй.

Бывало и так, что «нормативность» творческого мышления писателя проявлялась в крутых переломах, происходящих в характерах главных героев произведения и не вытекающих из внутренней логики этих характеров. Таково, например, внезапное нравственное просветление, которое, по воле автора, переживают в развязке конфликта Гордей Торцов в комедии «Бедность не порок», Раскольников в эпилоге романа «Преступление и наказание», Порфирий Головлев в конце романа «Господа Головлевы», умирающий Иван Головин в «Смерти Ивана Ильича». Соединение реалистически отраженных и «нормативно» идеализированных характеров встречаются и в некоторых романах Бальзака, например в «Отце Горнио» или «Евгении Гранде», в романах Диккенса, например в «Холодном доме» или в «Тяжелых временах», и у многих других писателей.

Но в процессе творчества, приходя к реалистическому отражению характеров, писатель может преодолевать свой первоначальный «нормативный» замысел, вступая с ним в глубокое *противоречие*. Это то, что Добролюбов нашел в «Накануне» Тургенева, Энгельс — в некоторых романах Бальзака, Плеханов — в очерках Карониана.

Ярчайший пример этому — «Анна Каренина» Л. Толстого. Исходя из религиозно-моралистических убеждений, все усиливающих враждебность писателя к светскому обществу, Толстой сначала хотел показать в главной героине своего романа полное, но крайне одностороннее воплощение скрытой развращенности этого общества, женщину, ведущую порочную жизнь и заслуживающую за это самого сурового нравственного возмездия. Он выразил это в библейском эпитафее к роману, который сохранился и в печатном тексте. Но в процессе работы этот тенденциозный замысел постепенно углублялся и усложнялся — конкретная, критическая сторона мирозерцания писателя брала верх над его отвлеченными убеждениями. В последней редакции романа Анна изображена лучшей представительницей своей среды, способной к глубокому личному чувству, которого она не знала в замужестве и которое не может скрывать. Этим Анна вызывает лицемерное презрение общества, обрекающее ее на одиночество. Вся нравственная тяжесть одиночества падает на нее одну как на замужнюю женщину, тогда как Вронский, человек неженатый, по общему мнению, свободен в лич-

ной жизни. Такое неравенство в свете традиционных кастовых представлений, из границ которых оба героя — сами светские люди — выйти не могут, делает Анну неизбежно недоверчивой и подозрительной, лишает ее душевного равновесия, вызывает у нее приступы отчаяния, в один из которых, теряя рассудок, она идет на самоубийство. В своем основном, драматическом конфликте роман стал вполне реалистическим.

Из всего этого следует, что термин «критический реализм» вполне убедителен. На протяжении первых двух периодов развития критического реализма в мировой литературе писатели приходили к «верности воспроизведения типичных характеров» относительно «типичных обстоятельств» в основном тогда, когда они изображали персонажей, воплощающих в себе отрицательные, регрессивные и реакционные тенденции национально-исторической жизни. Прогрессивные тенденции этой жизни, часто еще не созревшие и слабо в ней раскрывающиеся, писатели обычно осознавали с большей или меньшей исторической отвлеченностью и поэтому проявляли «нормативизм» в отражении характеров, воплощавших эти тенденции.

Чем выше, активнее, значительнее были идеалы того или иного писателя, отличающиеся исторической отвлеченностью, тем большими были для него возможности проявить «нормативность» в создании своих «идеальных» персонажей, но зато тем глубже мог быть его реализм в критической стороне содержания произведений. Таково, в особенности, творчество Бальзака, Диккенса, Гоголя, Достоевского, Л. Толстого. В наименьшей мере подобные противоречия могли возникать в творчестве писателей, натуралистически осознающих изображаемую ими жизнь. Следует различать, таким образом, два основных принципа отражения жизни — реализм и «нормативность»¹.

Из сказанного следует, что принципы художественного отражения жизни представляют собой очень важную сторону содержания литературных произведений, что изучение этой его стороны приводит к раскрытию уровня *познавательной* глубины и значительности произведений разных писателей, литературных течений, стадий развития национальных литератур. Особенно это относится к реализму как принципу художественного отражения общественно-исторических характеров. Реалистические произведения, верно воспроизводящие характеры в их объективных отношениях и внутренних закономерностях, таят в себе, тем самым, *специфические знания* (см. с. 75) об исторической жизни и развитии национальных обществ, а через это и всего человечества. Они вносят свой вклад в изучение этой жизни.

¹ Хотя Я. Е. Эльсберг крайне ограничил исторические возможности проявления нереалистического принципа художественного отражения жизни, но самый термин «нормативность», предложенный им для специального обозначения такого принципа, можно, видимо, считать вполне подходящим, освобождающим литературоведов от смешения понятий.

1. Типологические свойства содержания произведений и его исторически конкретные стороны

В предшествующих главах *содержательные свойства* литературных произведений — разновидности лафоса, принципы художественного отражения жизни, родовые и жанровые свойства, — были рассмотрены в их общей, *типологической* отвлеченности. Но в истории национальных литератур, на разных стадиях их развития, в различных их течениях, в творчестве отдельных писателей, в отдельных их произведениях все типологические свойства содержания всегда имеют реально какую-то определенность. Она создается единством и взаимодействиями типологических свойств содержания с его *конкретными* сторонами — с тематикой, проблематикой и идейно-эмоциональной направленностью произведений. Каковы эти взаимодействия?

Родовые содержательные свойства определяются тем, какая из двух сторон общественно-исторических характеров, изображенных в произведении, — их бытие или сознание — оказывается тем основным аспектом, в котором они творчески типизируются. Но самый выбор писателем определенных характеров, а отсюда и аспект их типизации определяется прежде всего *проблематикой* произведения, активным идейным интересом писателя к определенным особенностям этих характеров, которые и получают в их изображении ведущее место.

Почему, например, Фет был всецело лириком, а Некрасов, в основном, создателем эпических поэм? Потому что в художественном сознании Фета, по складу его идеологического мирозерцания, всепоглощающее значение имели его собственные напряженные *отвлеченно-романтические* переживания. Это и влекло его к чистой лирике. А для Некрасова, по складу его мирозерцания, в художественном отношении были особенно важными *реальные, конкретные* обстоятельства жизни крестьянства, в его труде и борьбе с угнетением, в его тяжелых драматических переживаниях. Это и влекло его к эпосу — стихотворному, дающему широкий простор для авторского лиризма.

Жанровые свойства содержания произведений еще теснее связаны с их проблематикой. Они являются особым аспектом самой проблематики — активным преобладающим интересом писателя или к социально-историческим отношениям в жизни познаваемых характеров, или к нравственному состоянию всей их социальной среды, или к их собственному становлению в антагонизме со средой.

Каковы жанровые свойства содержания лирики Фета и крестьянских поэм Некрасова? В отвлеченно-романтических переживаниях Фета наибольшее значение имели его эмоциональные стремления

к возвышенным любовным отношениям или к влекущей и таинственной красоте природы, или — через нее — к философски осознанному потустороннему миру. Такое раскрытие внутреннего становления характера поэта делало его лирику в основном *романтической*. А в обращении Некрасова к крестьянской жизни наиболее важен был интерес поэта к *повседневным* обстоятельствам жизни, труда, борьбы, страданий *всех* основных слоев закабаленного народа. Он стремился широко изобразить такие обстоятельства, и его поэмы были в основном правоописательными, «этологическими».

Одновременно с Некрасовым и Фетом в русской литературе выступал такой оригинальный писатель, как А. К. Толстой. Основой его идеологического мирозерцания была *идеализация* Древней Руси как героической эпохи в истории русского общества и резкое *отрицание* московского и петербургского периодов развития русской государственности за ее деспотическо-бюрократическую централизацию. Такая проблематика требовала в своей конкретности эпического, драматургического, лиро-эпического родов творчества. Первая из указанных тенденций выразилась у Толстого только в жанре баллады, а вторая — в жанрах баллады, романа и трагедии. Поэтому по общим особенностям своей проблематики это были *национально-исторические* баллады, роман, трагедии.

Пафос литературных произведений в его разновидностях порождается в основном их проблематикой и тематикой. Осмысление писателем выбранных им общественно-исторических характеров в определенных их особенностях, обнаруживающих их внутреннюю противоречивость, возбуждает в его сознании соответствующую идейно-эмоциональную оценку этих характеров, возвышающую или снижающую их в сознании читателей.

Так, романтические стремления Фета к любви, красоте природы, к потустороннему миру как лирически выражаемая существенная сторона его собственного общественно-исторического характера не только были возвышены сами по себе, но и выражались им как возвышенные, как достойные высокого утверждения (выражение их не заключало в себе ничего снижающего, никакой самоиронии). Поэт создавал *романтическую* по пафосу лирику. Изображаемая Некрасовым эпически повседневная жизнь крестьянства, в его угнетенном труде, бытовых невзгодах, бесплодных порывах протеста, вызывала сознание сильнейшего драматизма, а вместе с тем глубокое сочувствие и жалость к народу, задавленному во всех своих возможностях и способностях. Поэтому крестьянские поэмы Некрасова полны *сентиментально-драматического* пафоса. У А. К. Толстого воображаемая им свободная патриархально-героическая жизнь Древней Руси вызывала *романтическую* восторженность, которую он и выражал в своих балладах. А по контрасту с такой жизнью он *сатирически* изображал деспотизм и антинародность правления московских государей, в особенности Ивана Грозного в период опричнины (роман «Князь Серебряный»), а затем и его продолжателя, Годунова, приведшего государство на грань катастрофы (драматургическая трилогия).

Принципы художественного отражения жизни заключаются в соотношении тематики и проблематики произведений. Изображаемые писателем общественно-исторические характеры всегда включают в себе определенные, конкретные, внутренние закономерности своих отношений, своего существования и развития. Писатель воспроизводит характеры в идейно-эмоциональном их осмыслении, вытекающем из особенностей его идеологического мирозерцания и общественных убеждений. Мирозерцание писателя, заключающее в себе непосредственное эмоциональное осмысление общественно-исторических характеров, всегда более конкретно — оно может привести его к верному, *реалистическому* воспроизведению их внутренних закономерностей.

Но осмысление характеров возбуждает в сознании писателя пафос их идейного утверждения и отрицания. И этот пафос может обладать такой покоряющей силой, которая может склонить писателя к большой односторонности эмоциональных оценок, даже к идейному утверждению того, что в жизни объективно достойно отрицания, или же наоборот. Все это может приводить писателя к отходу от внутренних закономерностей отражаемых характеров в угоду выражения своего пафоса — к *тенденциозности* в идейной направленности произведения.

Такие возможности бывают еще большими, если писатель исходит в своем творчестве не только или даже не столько из своего идеологического мирозерцания, сколько из своих убеждений. Они часто бывали и бывают, в той или иной мере, исторически *отвлеченными*, особенно в своей положительной, утверждающей стороне, связанной со стремлением к воплощению идеала и заключающей в себе возможности идеализации изображаемой жизни. Чем в большей мере такие убеждения оказывают воздействие на движение художественной мысли писателя, тем больше он может отходить в изображении характеров от их внутренних закономерностей, называть им такие тенденции жизни и развития, каких они реально не могут иметь. Тем самым писатель может проявлять *нормативность* своего отражения жизни. Но познавательной глубиной своей творческой мысли писатель может преодолевать как субъективный напор ее пафоса, так и воздействие своих отвлеченных концепций, и приходит к реализму.

Романтическая лирика Фета не была лишена некоторой «нормативности». Фет был в этом отношении более трезво мыслящим поэтом, нежели Жуковский, и не «выдавал», подобно ему, «свои стремления к потустороннему за само потустороннее» (Белинский). Но он все же иногда несколько романтически прикрашивал свои мистические стремления, обычно воплощаемые им в образах природы, а через это и саму природу (стихотворения «Измучен жизнью, коварством надежды...», «Пойду навстречу им...» и другие).

Некрасов в изображении современной ему русской деревни был вполне реалистичен. Он ясно осознавал, насколько порабощение народа, обрекающее его на беспросветный труд, нужду, незащищенность от стихий природы, сильнее и творческих потенций само-

го народа, и его стремлений к свободе. Он верно передал и взаимоотношения крестьян с помещиками и чиновниками, и их собственную бытовую жизнь, и их психологию. Только тогда, когда поэт пытался изобразить возможности свободной жизни деревни (поэма «Дедушка»), он, не сознавая истинной закономерности начинающегося расслоения крестьянства, с восхищенной «нормативностью» падал на эту жизнь и патриархальной чистотой, и изобилием всяких благ.

Творчество А. К. Толстого отличалось гораздо большей «нормативностью». В романтическом изображении древнерусских князей и богатырей он все же в значительной мере избегал ее только потому, что ограничивался при этом балладной лиро-эпикой, не обращаясь ни к стихотворному, ни тем более к прозаическому эпосу. Но в романе из эпохи Грозного, противопоставляя опричнине родовитую аристократию (Серебряный, Морозов) как положительную силу, представляющую традиции «удельного» периода, он «нормативно» идеализировал ее, равно как и будто бы преданный ей народ. В драматургической трилогии Толстой с большой художественной силой выполнил лишь вторую ее часть, изображающую царя-городового, а в первой и, особенно, в третьей ее частях, демонстрирующих нравственное поражение деспотической власти, он проявил очень сильную тенденциозность, искажающую сущность характеров Грозного и Годунова.

Таково единство и взаимодействие исторически конкретных сторон идейного содержания произведений и его типологических свойств. Такое соотношение осуществляется и в отдельных произведениях, и во всем творчестве отдельных писателей, и даже в творчестве ряда писателей, образующем целое литературное течение.

И во всех этих различных масштабах творчества его идейное содержание, в единстве своих исторически конкретных сторон и типологических свойств, раскрываясь в соответствующих ему *формах выражения*, определяет собой исторически конкретные свойства их *стилей*.

2. Литературные стили в их исторической конкретности

В конце второй главы (см. с. 56), выясняя специфику искусства, мы указали на свойство «стильности», присущее форме художественных произведений и определили его как гармоническое единство множества экспрессивно-образных деталей, выражающее художественное содержание. Стильность формы всегда возникает в произведениях искусства, в частности — художественной литературы, если они обладают глубиной и правдивостью содержания и созданы с большой, собственно творческой талантливостью.

Стильность — это типологическое свойство литературной формы. Но в разных произведениях, возникших в разных нацио-

нальных литературах, на различных стадиях их развития, относящихся к разным течениям, принадлежащих разным авторам и выражающих, тем самым, различное содержание, стильность формы имеет разные исторически *конкретные* особенности. Эти особенности стильности художественной формы и являются *стилем* произведений.

В русском литературоведении, изучающем свой предмет с социально-исторической точки зрения, давно сложилось такое понимание стиля, согласно которому он представляет собой исторически возникшие особенности содержания и формы произведений в их единстве. Такое понимание многие литературоведы разделяют и в наше время.

Так, Л. И. Новиченко пишет, что стиль — это «такое своеобразие произведений писателя... которое... проявляется в специфических особенностях содержания и формы»¹. В. А. Ковалев утверждает, что «стиль — это форма и содержание»². О. В. Лармин полагает даже, что «одним из выдающихся достижений марксистско-ленинской эстетики является включение самого содержания произведений в понятие «стиль в искусстве»³. Однако такой взгляд на стиль лишает это понятие его специфичности.

Самый термин «стиль» возник в римской литературе как методическое обозначение особенностей «писания» — *словесного* строя произведений того или иного автора, их словесной формы. И когда во второй половине XVIII в. в Германии появилось более широкое, общенскусствоведческое значение этого термина, по существу оно не изменилось. Когда Винкельман различал в истории греческой скульптуры четыре сменявших друг друга стиля, он разумел под стилем особенности формы статуй. Когда Гёте писал, что «стиль», в отличие от «манеры», «покоится на глубочайшем фундаменте познания, на сути вещей, поскольку нам позволено распознавать ее в зримых и осязаемых образах»⁴, то «стиль» для него являлся свойством этих «зримых и осязаемых образов», а не самой «распознаваемой» в них «суть вещей» и не самого ее «познания».

У самих характеристик жизни, познаваемых и воспроизводимых искусством, иногда действительно существует какой-то свой стиль. Он может быть свойством бытовой жизни тех или иных слоев национального общества той или иной эпохи, заключаясь в деталях выполнения каких-то обычаев и обрядов, в костюмах людей, в их позах, жестах, манерах, в убранстве жилищ и т. п. Но и при этом стиль жизни какой-то общественной среды есть свойство ее внешнего *оформления*, выражающего ее сущность. И когда эта сущность становится предметом художественного познания

¹ Новиченко Л. И. О многообразии художественных форм и стилей в литературе социалистического реализма. М., 1959, с. 7.

² Ковалев В. А. Многообразие стилей в советской литературе. М.—Л., 1965, с. 20.

³ Лармин О. В. Художественный метод и стиль. М., 1964, с. 217.

⁴ Гёте В. Простое подражание, манера, стиль. — Собр. соч. в 13-ти т., т. 10. М., 1937, с. 403—404.

и воспроизведения в творчестве какого-то писателя, то он претворяет ее стиливые проявления в стиле своего художественного изображения, «сгущает» их в произведении для выражения ее идейного утверждения или отрицания. Другие стороны идейного содержания произведений — осмысление писателем существенных особенностей жизни и его эмоциональное отношение к ним, пафос произведения — сами по себе тоже, конечно, не обладают стилем. Неужели, например, романтика или юмор сами по себе имеют какой-то стиль? Этим свойством может обладать только образная форма литературных произведений, их выражающая и получающая отсюда свою экспрессивность.

В стремлении многих современных литературоведов понимать стиль как особенности содержания и формы в их единстве проявляется определенная методологическая традиция, еще живущая в нашем научном мышлении. Она зародилась в период господства «абстрактно-классового» понимания истории художественной литературы. Тогда особенно ортодоксальным считалось установление самых тесных связей между особенностями искусства и особенностями экономического или даже производственного уклада жизни того или иного класса. Тогда от «стиля» экономической жизни каких-то слоев общества тянули прямые нити каузальности к «стилю» классовой психологии, а от него — к «стилю» искусства. Поэтому содержание художественных произведений и попадало в границы стиля. Все произведение в целом воплощало в себе господствующий *стиль эпохи*.

Ярким примером этому может служить книга В. Гаузенштейна «Искусство и общество». Автор утверждал в ней, что «стиль» представляет собой «замкнутый синтез всех форм существования», в том числе и «психологических». «Каждая эпоха, — писал он, — концентрирует в стиле своих художественных форм стиль своего общества». «Этим самым художественный стиль становится высшим выражением общей жизненной энергии эпохи — не только ее психической, но также и ее материальной, животной энергии, которая является основанием всех человеческих вещей». В качестве одного из примеров автор приводит картины Рембрандта, в «грандиозном величии» которых он стремится уловить «буржуазный стиль амстердамской торговой республики»¹.

Вооруженные понятием «стиля эпохи», литературоведы — и искусствоведы — нередко стремились применять этот термин к целым литературным направлениям. Они говорили о «классицизме», «сентиментализме», «романтизме» как об *единых стилях*, господствующих на разных стадиях литературного развития.

Такие стремления вполне естественны. Литературоведение (как и искусствоведение) нуждается, конечно, в таком понятии, которое схватывало бы своеобразие художественного творчества в широких, эпохальных масштабах, в произведениях, созданных иногда не од-

¹ Гаузенштейн В. Искусство и общество. М., 1923, с. 20, 26, 32. (Разрядка наша. — Г. П.)

ним, а несколькими талантливыми писателями и обладающих особыми *внутренними закономерностями* и содержания и формы.

Но целое литературное направление лишь в редких случаях может обнаруживать такую целостность своего содержания и формы. Направления возникают обычно как программное единство творчества писателей разных литературных течений. Писатели же одного литературного течения, действительно, могут создать своими произведениями некоторую целостную *художественную систему*, обладающую закономерным внутренним единством своего содержания и формы.

Каково же соотношение таких художественных систем и стилей? Стиль литературных произведений, как уже сказано, определяется в своих особенностях всем их идейным содержанием, в единстве его исторически конкретных сторон и порождаемых ими его типологических свойств — свойств рода, жанра, разновидности пафоса, принципа отражения жизни.

Но даже в творчестве одного писателя произведения могут очень сильно отличаться друг от друга во всем единстве исторически конкретных сторон и типологических свойств своего содержания. А отсюда они неизбежно будут обнаруживать и большие различия в своем стиле. Например, ода «Вольность» Пушкина (произведение, выступающее против тиранов, лирическое по роду, национально-историческое по жанру, возвышенное по пафосу, «нормативное» по принципу отражения) и «Гробовщик» (произведение о мещанине, свободном от религиозных страхов, эпическое по роду, повелительное по жанру, юмористическое по пафосу, реалистическое по принципу отражения) совершенно различны по стилю. У Гоголя, например, различны по стилю «Майская ночь» и «Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем», у Лермонтова — «Пленный рыцарь» и «Казначейша», у Тургенева — «Лебедянь» и «Как хороши, как свежи были розы», у Л. Толстого — «Семейное счастье» и «Где любовь, там и бог», у Блока — «Соловьиный сад» и «Двенадцать», у Горького — «Несня о Буревестнике» и «Двадцать шесть и одна», и т. д. Все это — примеры наиболее резких стилевых различий и даже контрастов.

Стиль — это свойство экспрессивно-образной формы художественных произведений в конкретном единстве ее *предметных, композиционных и речевых* деталей, непосредственно эстетически воспринимаемом¹. Термином «стиль» и следует обозначать эстеги-

¹ В обозначении термином «стиль» эстетического содержательного единства всех сторон формы литературно-художественных произведений и заключается широкое, общенскусствоведческое значение этого термина. А наряду с этим тот же термин часто употребляется и в более узком смысле — для обозначения только словесной (речевой) выразительности произведения. Отсюда возникло соответствующее значение имен прилагательных: *стилевой* и *стилистический*. Последний произошел — метонимически — от «стилистички», названия дисциплины, изучающей речевую выразительность произведений. *Стилевой* анализ произведения — это рассмотрение его формы на всех трех уровнях ее экспрессивности — предметной, композиционной, речевой. *Стилистический* анализ — рассмотрение свойств словесной выразительности произведений.

ческую конкретность художественной формы произведения. Это — стиль в *собственном* значении слова. По отношению к стилю произведения все стороны и свойства его содержания являются *стилеобразующими факторами*.

Среди них — как показывают приведенные примеры — очень большое значение имеют типологические свойства содержания. Так, каждый литературный род имеет свои особенности формы и их различия в этом отношении очень значительны. Повествовательность эпоса, медитативность лирики, диалогичность драматургии создают совершенно различные соотношения разных сторон экспрессивной образности произведения, что осложняется еще различиями стихотворности и прозаичности текста. Поэтому вполне можно говорить об эпическом, лирическом, драматургическом стиле или даже о стилях в собственном смысле слова.

Различия жанрового содержания произведений также требуют для своего выражения значительных различий в их форме, и это открывает возможности для возникновения различий в их стиле, даже в пределах одного литературного рода. Так, есть очевидные стилевые различия в послании Пушкина «К Чаадаеву» и в его «Нозле», или в «Носе» и «Записках сумасшедшего» Гоголя, или в пьесах Островского «Свои люди — сочтемся!» и «Воевода, или Сон на Волге».

Разновидности пафоса произведений также создают при своем выражении ощутимые различия в их стиле. Достаточно сравнить в этом отношении поэму Некрасова «Русские женщины», героическую по своему пафосу, с его же сатирической поэмой «Современники» или повесть Короленко «Федор Бесприютный», полную драматизма, с его же повестью «Художник Алымов», полной романтики. Но отдельные произведения часто отличаются друг от друга во всех типологических свойствах содержания, и это приводит к очень большим различиям в их стиле.

3. Художественные системы и стили

Таким образом, целостная художественная система, осуществленная в творчестве одного талантливого писателя, может заключать в себе, по своим внутренним закономерностям, вытекающим из особенностей идеологического мирозерцания писателя, многосторонность своего содержания. Отсюда выражающая его форма может отличаться своей *многостильностью* — большими различиями в стиле отдельных произведений и отдельных их групп.

В этом отношении художественные системы, реализованные в творчестве отдельных выдающихся, талантливых писателей могут иметь очень большие различия. Есть писатели, творчество которых не отличается многосложностью проблематики, а отсюда и большими различиями в родовых и жанровых свойствах, в разновидностях пафоса входящих в него произведений. Творчество таких писателей не обладает тем самым и разнообразием стилей этих

произведений. Таковы, например, художественные системы творчества Баратынского, Кольцова, Фета, Гончарова, Мамина-Сибиряка и некоторых других писателей.

Если же проблематика творчества писателя обладает разносторонностью и многосложностью, то возникающая в его творчестве художественная система обнаруживает более или менее значительные стилевые различия. На это указывают примеры, приведенные выше. Наибольшим стилевым богатством и разнообразием отличается во всей истории русской¹ литературы творчество Пушкина. Оно начинается со стихотворений, призывающих к уходу от светского столичного общества, от раболепства, самодовольства и пустоты его жизни в усадебное уединение для свободных умственных исканий и эпикурейских наслаждений. Стихотворения эти отличаются утонченностью и изяществом стиля, метонимичностью его семантики, идущей от классицизма и возведенной на высокий эстетический уровень. Это — стиль «легкой поэзии» Пушкина. Но стиль пушкинской лирики существенно изменился, когда поэт перешел к гражданскому «витийству» и к жанрам оды и сатиры («Лицинию», «Вольность», «Нозль», вторая половина «Деревни», «Кинжал» и т. п.).

В «южных» поэмах и, далее, в «Евгении Онегине», выразивших еще либеральные тенденции его мирозерцания, поэт *стилистически* в значительной мере развивает приемы своей ранней «легкой поэзии». Но здесь он сталкивается с новыми, очень сложными стилевыми проблемами *сюжетно-композиционного* построения краткой «нормативно»-романтической поэмы и, далее, «свободного» реалистического романа в стихах с лирическими отступлениями. Стили этих эпических произведений были неизмеримо богаче и сложнее лирических стилей раннего творчества поэта.

А с замыслом «Бориса Годунова», знаменовавшим усиление демократической тенденции в мирозерцании Пушкина, перед поэт встали проблемы драматургического и, конкретнее, трагедийного стиля, в создании которого он ставил задачу кардинального преодоления традиций драматургического стиля классицизма. Пушкин осуществил эту задачу очень радикально, создав трагедию, состоящую из слишком большого числа коротких сцен — их 23!, — тем самым лишив ее сценичности.

Переход Пушкина к жанру прозаической новеллы, а также обращение к сюжетам народных сказок поставило его перед еще более сложными стилевыми проблемами. Недаром он писал о «дьявольской разнице» между созданием стихотворных эпических произведений и художественной прозы. От «Сказки о попе и его работнике Балде» до «Сказки о золотом петушке» тянется новая стилевая линия творчества Пушкина, от «Повестей Белкина» до «Капитанской дочки» — другая. Но даже среди произведений этой линии «История села Горюхина» выглядит особым стилевым образованием.

¹ В этой главе примеры взяты из истории русской литературы, потому что она изучена в большей мере в интересующем нас здесь отношении.

Такова — в общих чертах — многостильная художественная система пушкинского творчества в ее внутренних *закономерностях*, вытекающих из закономерностей идеологического мирозерцания поэта.

Закономерности художественных систем, возникающих в произведениях писателей, несколько не противоречат ни их личной творческой свободе, ни индивидуальному складу их таланта. Наоборот! Подлинный творческий талант писателя всегда и проявляется в осознании и осуществлении им художественных возможностей, таящихся в своеобразии собственного, свободно принятого и выношенного им идеологического мирозерцания, пронизанного его общественными убеждениями. А в стремлении к осознанию и творческой реализации этих возможностей и заключается высшая духовная свобода писателя, высшее проявление его индивидуальности. Чем талантливее писатель в идейном и творческом отношении, тем сильнее возникает и проявляется в его сознании необходимость осуществления его замыслов в их внутренних идейно-творческих закономерностях, хотя он сам обычно этого не сознает. И тем с большей отчетливостью могут литературоведы устанавливать эти внутренние закономерности художественной системы, раскрывающиеся в его произведениях.

Но закономерности эти не механические. Они всегда найдены вдохновенной творческой мыслью писателя, осуществлены его талантом, художественным тактом и вкусом. Бывает, однако, и так, что самый талантливый писатель создает некоторые произведения, явно выпадающие из его художественной системы и могущие быть соотносительными с какой-то другой художественной системой, закономерно возникающей в его эпоху. Таково, например, у раннего Пушкина стихотворение «Слыхали ль вы за рощей глас ночной...», которое вполне могло быть создано Жуковским.

Но то или иное идеологическое мирозерцание, всегда, возникая в сознании отдельной личности, в своих существенных особенностях создается не ее личным сознанием, а определенными объективными отношениями и обстоятельствами национально-общественной жизни и поэтому может принадлежать многим людям, живущим и действующим в одну эпоху. Среди них не одна, а несколько личностей могут обладать талантом той или иной силы, призывающим их к творчеству. Тогда несколько писателей, обладающих относительным единством своего мирозерцания, могут создать своими произведениями единое литературное течение и осуществлять в нем, на разном уровне творчества, *единую* художественную систему. Художественные системы, созданные несколькими писателями одного литературного течения, — это замечательное явление в истории национальных литератур.

Так, в русской литературе *художественную систему* литературного течения *дворянской революционности* создавал не только Пушкин, но и многие другие писатели. В создании «легкой поэзии» с особенностями ее стиля предшественником Пушкина был ранний Батюшков. В создании гражданской лирики и лиро-эпики «высокого стиля» в период большой идейно-политической активности дво-

рянско-революционного движения вместе с Пушкиным участвовали Рылеев, Кюхельбекер, В. Раевский. В создании сатирической литературы в тот же период особенно значительную роль сыграл Грибоедов своей комедией «Горе от ума», а отчасти Бестужев-Марлинский своими ранними повестями. В создании романтической драматургии того же течения определенное значение имели незаконченные «Армяне» Кюхельбекера с их тяжеловесно-высоким стилем («Важна, тяжеловесна речь моя: — Судьбу отчизны с нею сопрягаю», — говорит там жрец Протоген).

Так было до восстания декабристов. А вскоре после него прямым продолжателем, а затем и преемником Пушкина в своей лирике, романтических поэмах, «Герое нашего времени» стал Лермонтов, сильно и художественно полноценно углубивший во всех этих жанрах тенденции психологизма, которые были мало свойственны Пушкину. А вместе с тем он обогатил рассматриваемую художественную систему и новыми жанрами — лирической балладой и современной по тематике романтической драмой, проявив в них соответствующие стилевые искания. К Лермонтову во многом примыкали, отчасти в лирике, ссыльные поэты-декабристы — Кюхельбекер (также в стихотворном романе-«мистерии» «Ижорский») и А. Одоевский. Так богата и многогранна была в своей проблематике, родах, жанрах, пафосе, а отсюда и в своих стилях закономерно возникающая в русской литературе 1800—30-х годов художественная система течения дворянской революционности.

Другая большая художественная система в русской литературе XIX в. была создана писателями, принадлежавшими к течению *просветительски мыслящей революционной демократии*. Некрасов раскрывал в основном проблематику труда и борьбы крестьянства. К нему примыкали в этом отношении сначала Решетников и Левитов, позднее Каронин, в своем раннем творчестве Наумов и Засодимский. Салтыков-Щедрин почти всецело посвятил свое творчество сатирическому обличению реакционности самодержавно-бюрократической власти, паразитизма дворянства, хищничества буржуазии. Такова же была направленность и поэзии В. Курочкина, Минаева, Вейнберга. Все эти писатели создавали произведения «эгологического» жанрового содержания.

Но в этом течении была и большая группа романистов — Помяловский, Чернышевский, Слепцов, Оммулевский, Бажин, Степняк-Кравчинский. Для них важнейшей проблемой был процесс идейно-политического становления и деятельности демократической интеллигенции в ее отношениях к власти и народу. В творчестве всех писателей этого течения были свои закономерности идейного содержания — в единстве его исторически конкретных сторон и типологических свойств, а отсюда и выражающих его форм.

Многие русские писатели XIX в., реализуя в своих произведениях целостную художественную систему, имели лишь очень немногих идейных и творческих единомышленников. У Жуковского это были, например, Козлов и Подолинский, у Гоголя — Нарезный и Квитка, у Тургенева — ранний Панаев и Григорович,

у Ф. Достоевского — М. Достоевский и Бутков, у Чехова-драматурга — Вл. Немирович-Данченко.

Исследуя паличие целостных художественных систем, которые часто раскрываются в творчестве нескольких писателей, необходимо рассматривать эти системы не только во внутренних закономерностях, но и в той или иной степени художественного совершенства составляющих их произведений.

Так, в первой из охарактеризованных выше больших художественных систем произведения Пушкина и зрелого Лермонтова — это ее творческие вершины; близко подходит к ним «Горе от ума» Грибоедова; ниже их стоят в этом отношении произведения Рылеева, Кюхельбекера, ранние поэмы и «Маскарад» Лермонтова. Вершинами второй художественной системы стали крестьянские поэмы Некрасова и лучшие сатиры Щедрина. Другие произведения, в частности романы этой системы, располагаются вокруг них по нисходящим линиям.

Каково же, наконец, соотношение художественных систем и литературных направлений? Из сказанного следует, что литературное направление только тогда являет собой единую *программированную* художественную систему, когда оно возникает на основе одного литературного течения. Если же в признании и осуществлении единой творческой программы объединяются писатели двух или более литературных течений, их единое направление являет собой сочетание разных художественных систем, обнаруживающих, тем не менее, некоторую *творческую общность*.

Так, направление русского классицизма, создавшееся на основе одного течения, вдохновленного абстрактными идеалами прогрессивной дворянской государственности, обладает в собственно творческом отношении единой художественной системой. То же можно сказать о русском сентиментализме. Но французский классицизм, английский, французский, немецкий и русский романтизм художественно *разносистемны*, а каждая система, в них входящая, обладает большими или меньшими различиями стилей.

Историческое развитие каждой национальной литературы и представляет собой, таким образом, процесс возникновения, взаимодействия и смены различных литературных течений, в произведениях которых реализуются, с той или иной степенью совершенства, соответствующие художественные системы, и которые нередко создают соответствующие творческие программы, выступая в качестве литературных направлений.

ХП. ЛИТЕРАТУРА СОЦИАЛИСТИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА КАК НОВЫЙ ЭТАП РАЗВИТИЯ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Новый этап развития социалистической литературы, а отсюда и всей мировой литературы начался в России в конце XIX в.

Уже в 1880-е годы русская передовая демократическая интеллигенция, овладевая концепцией научного социализма, все более ак-

тивно «вносила» его в «сознание» наиболее организованных слоев рабочего класса. К концу века в России возникло политическое движение революционного рабочего класса, сформировалась возглавляющая и организующая его социал-демократическая партия, в которой В. И. Ленин и его соратники повели активную борьбу с оппортунистическими тенденциями.

События революции 1905 г., первая мировая война обнаружили полное внутреннее разложение самодержавно-дворянского государства, не могущего управлять страной. Вместе с тем выявилась крайняя политическая слабость и консервативность русской торгово-промышленной буржуазии, тесно связанной с дворянско-бюрократическими кругами. Революционное рабоче-крестьянское движение становилось единственной общественной силой, способной к уничтожению власти помещиков и буржуазии и к созданию новой социалистической государственности, к тому, чтобы встать во главе всего общенационального прогресса и повести страну вперед в ее социально-политическом, идейном и культурном развитии.

Все это стало реальной основой для перехода русской литературы на новую стадию ее развития. С конца 1890-х годов в русском словесном искусстве начало складываться и постепенно усиливаться литературное течение, которое выражало идейные интересы и идеалы революционного рабочего, социал-демократического движения и которое позднее получило название «литература социалистического реализма». Зачинателем этого течения был А. М. Горький, затем А. С. Серафимович, Д. Бедный и другие писатели.

1. Идейное содержание литературы социалистического реализма

Литература, осмысляющая и оценивающая жизнь в свете социалистических идеалов, постепенно приобретала ведущее значение в мировом литературном развитии. По принципу художественного отражения жизни — это реалистическая литература; в целом ее можно называть литературой *социалистического реализма*.

Необходимо, прежде всего, различать литературу социалистического реализма и советскую литературу вообще. В начале XX в. литература, социалистическая по своим идеалам, была одним из течений в русском литературном развитии. С возникновением нового, Советского государства, с развитием советской литературы литература социалистического реализма стала в ней господствующим течением.

Советскую литературу создавали не только писатели, которые принимали непосредственное участие в событиях Великого Октября, овладели мировоззрением научного социализма, но и писатели, которые не усвоили еще этого мировоззрения или были пока далеки от него, но которые приняли новый, советский строй, жили в его

реальных условиях и готовы были его поддерживать. Многие из них были очень талантливыми писателями, идейно сложившимися в основном еще в дореволюционное время, и для них идейная перестройка была очень трудной. Таковы были, например, В. Брюсов, А. Блок, А. Белый, А. Ахматова, Б. Пастернак, М. Цветаева, С. Есенин, М. Пришвин, С. Сергеев-Ценский и другие русские писатели.

Значит, советская литература — явление, гораздо более широкое в своих границах и в своем содержании. Но литература социалистического реализма после Октябрьской революции постепенно стала наиболее значительным и ведущим течением советской литературы. В ее творческий состав вливались все новые и новые таланты разных поколений. Она получала и получает от советской власти огромную идейную и материальную поддержку, способствующую ее развитию.

Коммунистическая партия систематически направляет советскую литературу по такому пути ее развития, который в наибольшей мере соответствует интересам всего советского народа. Так, в резолюции ЦК РКП(б) «О политике партии в области художественной литературы» от 18 июня 1925 г. указывалось, что пролетарские писатели могут занять в художественном творчестве господствующие позиции в результате свободного соревнования с писателями из других течений и группировок и что им не следует проявлять «пренебрежительное отношение к старому культурному наследию», а также тематическую узость и кастовую замкнутость. В августе 1946 г. в постановлении ЦК ВКП(б) «О журналах «Звезда» и «Ленинград» указывалось, что советские журналы «должны руководствоваться тем, что составляет жизненную основу советского строя — его политикой», что они должны быть «могучим средством Советского государства в деле воспитания советских людей и в особенности молодежи». В постановлении ЦК КПСС «О литературно-художественной критике» (январь 1972 г.), особенно отмечено, что критика должна глубоко анализировать явления, тенденции и закономерности современного художественного процесса, всемерно содействовать укреплению ленинских принципов партийности и народности, бороться за высокий идейно-художественный уровень советского искусства.

Социалистическая литература не только идейно утверждает созидательный труд и героическую борьбу масс, осуществляемые для развития и укрепления нового общества, но и отражает всю общественную жизнь народов страны в их настоящем и национальном прошлом в свете великих исторических задач своего времени. Это и определило основные *особенности идейного содержания* социалистической литературы. С наибольшей определенностью ее общие особенности проявились в русской литературе, с которой в этом отношении можно сравнивать литературу других народов Советского Союза и народов других социалистических стран Европы, Азии и Америки.

Основной особенностью содержания литературы социалистиче-

ского реализма является ее *партийность*. Идеино-эмоциональной направленностью своих произведений она утверждает возникновение, развитие рабоче-крестьянского революционного движения, революционную победу сложившегося на новейшей стадии общественного развития союза рабочего класса, колхозного крестьянства, народной интеллигенции под руководством Коммунистической партии, воплощающего в жизнь *идеалы социализма и коммунизма*. Тем самым — прямо или косвенно — литература идейно отрицает и осуждает враждебные советскому обществу силы, имеющие реакционное значение.

Общественные идеалы зрелой социалистической демократии XX в. — *конкретно-исторические*, они вытекают из непосредственного осознания дифференцированности различных тенденций национального развития в самой *реальной жизни* и подкрепляются вместе с тем *научной теорией* о закономерности перехода общества от капиталистической к социалистической формации при решающей роли революционной борьбы рабочего класса, возглавляемого Коммунистической партией.

Историческая конкретность осознания противоречий общественной жизни и путей осуществления идеалов социализма и коммунизма открывает для писателей, обладающих этим идеологическим мирозерцанием, огромные возможности творческого познания жизни. Она помогает им верно осмыслять и оценивать *реальную расстановку* и соотношение борющихся социальных сил в настоящий период развития общественной жизни в ее обусловленности предыдущим периодом и соответственно намечать *дальнейшие перспективы* этой борьбы.

Эта способность конкретного и перспективного осознания закономерностей развития общественной жизни представляет собой новую, высшую стадию *историзма* художественного мышления. Это — основа всех творческих достижений литературы социалистического реализма и ее художественного новаторства.

Отсюда вытекают и другие особенности идейного содержания литературы социалистического реализма. Прежде всего, это — принципиальная *гражданственность* ее проблематики. Все проявление человеческой жизни и деятельности она осознает в свете общественной сущности этой жизни, ее конкретного национально-исторического развития, в свете основных и ведущих противоречий этого развития. В отличие от реалистической литературы XIX в., в которой общественные противоречия эпохи редко изображались прямо, но отражались чаще всего лишь в своих «символах» — в идейных исканиях особенно вдумчивых и чутких представителей разных слоев общества, изображаемых в бытовых отношениях их частной жизни; в еще большем отличие от «символистской» и «модернистской» литературы XX в., основная направленность которой заключается в уходе личности от опасных и непонятных противоречий общественной жизни в потусторонний мир или в темные глубины индивидуалистических переживаний, литература социалистического реализма кладет в основу своих произведений *прямое*

и непосредственное изображение основных и глубочайших противоречий общественной жизни.

Произведения литературы социалистического реализма строятся в основном или на идейно-политических конфликтах представителей рабоче-крестьянских масс, их руководителей с враждебными социалистической демократии силами, или на идейных конфликтах внутри самой демократической общественности, возникающих в процессе выбора тех или иных путей и средств построения и защиты социалистического общества, его внутренней организации, развития его материальной и духовной культуры, его нравственных отношений. В свете этих конфликтов писатели осмысляют особенности общественно-исторических характеров своих персонажей, все обстоятельства и противоречия их жизни. Начиная с таких больших произведений социалистической литературы, как «Мать» А. М. Горького, «Fata morgana» М. Коцюбинского, «Матросы из Каттарро» Ф. Вольфа и «Попутчики» А. Зелерс (ГДР), «Анна-пролетарка» И. Ольбрахта и «Сирена» М. Майеровой (Чехословакия), «Ветряные мельницы» Л. Кручковского (Польша), этому можно привести много примеров.

В осмыслении основных и глубочайших конфликтов общественной жизни и проявляется более или менее отчетливо конкретный историзм миропонимания создателей литературы социалистического реализма. Писатели обычно показывают изображаемые конфликтные события в их эпохально-национальной неповторимости, со всем часто очень сложным соотношением социальных сил, участвующих в них и определяющих своими действиями то или иное реальное разрешение их конфликтности.

Так, в романе «Мать» (1906) А. М. Горького отражен очень важный и своеобразный момент в развитии русской пролетарской революционности, когда молодые рабочие не только учатся в кружках, организуемых социал-демократической интеллигенцией, но, усвоив ее революционные идеалы, проявляют уже способность к самостоятельной и организованной политической деятельности, вовлекая в нее менее сознательных и колеблющихся людей из своей среды и ведя пропаганду среди протестующих слоев крестьянства.

В романе «Решение» (1959) немецкая писательница А. Зелгерс показывает — через изображение одного металлургического завода — труднейший начальный период становления в ГДР социалистического общества и государства. В напряженной обстановке, когда инженеры вместе с владельцем завода Бентхаймом, покинув предприятие, уехали за границу, когда в рабочей среде и в окружающей ее среде мещанства возникли сильные идейно-политические колебания, рабочие-активисты Лазе, Хаген и другие мужественно и стойко отстаивают интересы производства, а через это и интересы новой собственности и власти, преодолевая противодействия врагов из-за рубежа (Бентхайма и его приспешников).

Татарский писатель Г. Ибрагимов в романе «Глубокие корни» (1927) запечатлел неповторимый исторический момент в развитии общества — исход гражданской войны, начало организации Сове-

тов, активную деятельность коммуниста Фахри, убийство его подкулачником Вали, всенародное разбирательство этого дела, способствующее нравственности сплоченности крестьянских масс.

Другое очень важное свойство проблематики литературы социалистического реализма — сознательный *демократизм* самих ее авторов и их лучших героев, достигающий не известной ранее идейной высоты. В этом отношении она продолжила традиции революционно-демократического литературного течения второй половины XIX в. Писатели этого течения часто изображали стремления демократической интеллигенции к единению с народными, крестьянскими массами, к тому, чтобы поднять их на активную борьбу против самодержавно-помещичьего строя. Но стремления эти всегда оказывались обреченными на неудачу — и из-за политической незрелости крестьянских масс, и вследствие утопических иллюзий самих демократов, идеалы которых были лишены исторической конкретности («Несчастные» и «Кому на Руси жить хорошо» Некрасова, «Шаг за шагом» Омулевского, «Андрей Кожухов» Степняка-Кравчинского).

Литература социалистического реализма, возникшая как художественное отражение новейшей стадии общественного развития, когда сознательное революционное рабоче-крестьянское движение развивалось не в одной стране, а в ряде стран, обнаруживала в мировом понимании самих писателей гораздо более высокий уровень демократизма. Сами демократические, народные массы стали иными: возглавляемые сознательными участниками рабочего движения и его интеллигенцией, которые овладевают или уже овладели пониманием объективных закономерностей общественного развития, они действуют сознательно и активно. Все это дает возможность литературе социалистического реализма изображать народные массы не в их обезличенной общности, а в их индивидуальной дифференцированности, отражая своеобразные черты их характеров и деятельности. В этом проявляется новый, более высокий уровень *народности* проблематики произведений новой литературы.

Приведенные примеры из творчества Горького, Зегерс, Ибрагимова ясно показывают это. Но особенно значительно выявился новый уровень народности проблематики в «Тихом Доне» (1928 — 1940) М. Шолохова. Здесь только несколько второстепенных персонажей, вроде помещика Листницкого, представляют собой социальные силы, чуждые жизни народных масс. А в основном весь ход событий создается острыми социально-политическими противоречиями и столкновениями внутри крестьянских слоев донского казачества и связанной с его прогрессивной частью демократической интеллигенции (Штокман, Бунчук, Котляров и другие). Яркие, характерные индивидуальности, представляющие различные тенденции развития внутри враждующих между собой прослоек казачества, проходят перед читателем эпонси. По социальной и индивидуальной дифференцированности народной жизни, по масштабности ее изображения «Тихий Дон» не знает себе равных среди произведений мировой литературы.

Но самое важное, новое свойство демократизма в содержании литературы социалистического реализма — это *интернациональность* его направленности. Создатели этой литературы и сами ее герои всегда сознают *классовые* интересы борющихся народных масс. Эти общие интересы обычно оказываются для них важнее и выше национальной принадлежности тех или иных участников этой борьбы по ту и по другую сторону «баррикад». В произведениях литературы социалистического реализма рабочие, крестьяне, их идейно-политические руководители — всегда товарищи и соратники, к какой бы национальности они ни принадлежали, а представители враждебного лагеря, люди любой национальности, — всегда их заклятые враги. В этом и заключается интернациональность демократического мышления писателей новой литературы, их лучших героев, новое, высшее свойство его партийности.

Уже в период гражданской войны русские рабочие и крестьяне часто осознавали свою борьбу как выражение не только своих интересов, но и интересов трудящихся других стран. Так, в стихотворении М. Светлова «Гренада» украинский парень оставляет свой дом, семью и идет воевать, «чтоб землю в Гренаде крестьянам отдать»; и он считает это «высокой честью» для себя. В «Тихом Доне» М. Шолохова казак Лагутич, споря с есаулом Листницким о помещичьей земле, взволнованно кричит ему: «А ты думаешь, я о себе душою болею? В Польше были — там как люди живут? Видал аль нет?.. Что же ты думаешь, мне их не жалко что ли? Я, может быть, об этом, об поляке, изболелся весь, на его горькую землю интересуюсь». В «Бронепоезде 14-69» (1922) В. Иванова русские партизаны и пленный американский солдат, даже не знающий русского языка, легко угадывают общность гражданских стремлений. В этом же произведении вместе с русскими партизанами сражается китаец Си Би-у, жертвующий жизнью для победы социалистической революции. В незаконченном романе-эпосе чешского писателя Я. Крадохвила «Истоки» (1924—1933) главный герой, поручик Томан, попавший в плен и захваченный в Сибири революционными событиями, постепенно проникается сознанием «правды». «Справедливая правда! — пишет он в дневнике. — Чтобы был для нас, для немцев, и для всех на свете, наконец... мир, мир... жизнь!»

С особенной силой подлинный интернационализм и демократизм во взаимоотношениях народов Советской страны проявился в годы Великой Отечественной войны и стал глубокой антигезой шовинистическому маразму немецкого фашизма. Так, в повести А. Бека «Волоколамское шоссе» (1944) батальон, сражающийся с немцами под Москвой, возглавляет командир казах Момыш-Улы, который отдает все силы своего ума и воли осуществлению великой задачи — отстоять от общего врага столицу родины. В повести узбекского писателя А. Мухтара «Чинара» (1969) женщина-врач Умида рассказывает об ужасах пребывания в фашистском концлагере, о дружбе с немцами-демократами, которая помогла выдержать страшные испытания. В столкновении с жестокостью

войны герои произведений Г. Бакланова («Пядь земли», 1959), Ю. Бондарева («Последние залпы», 1959), В. Быкова («Третья ракета», 1962) достойно выстояли, противопоставив ей идейную убежденность, человечность, нравственную чистоту, подлинный демократизм. «Мы не только с фашизмом воюем, — думает Мотовилов, один из героев «Пяди земли», — мы воюем за то, чтобы уничтожить всякую подлость, чтобы после войны жизнь на земле была человеческой, правдивой, чистой».

Интернационализм мышления советских людей проявляется и в повседневной, мирной жизни. Так, в повести чукотского писателя Ю. Рытхэу «По следам росомахи» (1970) молодой ученый чукча, Иван Киркиль, осознает жизнь своего маленького северного народа в ее связях с жизнью и культурой братского русского народа. Аварский поэт Р. Гамзатов в книге прозы «Мой Дагестан», раскрывая сознание кровного родства самобытного, многонационального Дагестана с народами всей страны, приводит слова Сулеймана Стальского: «Я поэт не лезгинский, не дагестанский, не кавказский. Я поэт — советский».

Историзм мышления создателей литературы социалистического реализма проявляется не только в конкретности понимания общественной жизни их современности, но и в интересе к историческому *прошлому* своего народа. Изображению прошлых исторических эпох здесь свойственны, в той или иной мере, социальная конкретность осмысления жизни и демократизм идейной направленности. В романах и пьесах литературы социалистического реализма история осознается не как результат деятельности выдающихся личностей — царей и военачальников — самих по себе, а как проявление социальной активности различных слоев национального общества в глубокой противоречивости и столкновения их интересов и идеалов. В этих столкновениях решающее значение имеют и протестующие настроения народных масс, вызываемые их нестерпимым угнетенным положением, выливающиеся иногда в восстания, и деятельность отдельных выдающихся личностей как выходцев из народа, выражающих его протест, так и принадлежащих к господствующим слоям общества, но воплощающих не их узкоклассовые интересы, а общенационально-прогрессивные тенденции их жизни и деятельности. В этом отношении литература социалистического реализма, продолжая традицию романа-эпопеи Л. Толстого «Война и мир» — в *реалистической* стороне его содержания, — вместе с тем является новым словом в художественном изображении истории.

В ранний период своего развития литература социалистического реализма интересовалась по преимуществу революционными и повстанческими движениями предшествующих эпох. Главными героями ее исторических повестей, романов, пьес были в основном выдающиеся участники этих движений, отдавшие свою жизнь борьбе с реакционной властью, деятели национально-освободительных войн и люди, являвшие сознательную оппозиционность антинациональной политике господствующих классов. Таковы романы «Ризин Степан» А. Чапыгина, «Повесть о Болотникове» Г. Шторма,

«Емельян Пугачев» В. Шишкова, драма немецкого писателя Ф. Вольфа «Томас Мюнцер — человек с радугой на знамени», поэма башкирского писателя М. Карима «Салават», роман польского писателя А. Броневского «Кордиан и Хам» и др. Позднее, когда в самой жизни проявилась тенденция к осознанию выдающейся роли отдельной личности, руководящей развитием общества, создатели произведений на исторические темы искали подобные ситуации в прошлом, стремясь к глубокому осмыслению своеобразия различных эпох национального развития. Так, создавался роман-эпопея А. Н. Толстого «Петр Первый», роман С. Бородина «Дмитрий Донской», драма А. Н. Толстого «Иван Грозный», пьеса И. Сельвинского «Ливонская война», поэма Ю. Марцинкявичюса «Собор» и др. В некоторых из них деятельность исторических личностей осознавалась несколько односторонне.

Из особенностей идеологического осмысления характеров и ситуаций, изображаемых в литературе социалистического реализма, вытекают основные свойства идейно-эмоционального отношения к этим характерам — *пафоса*, выражаемого в произведениях этой литературы. Социально-политические и идейные конфликты, на которых строятся ее произведения, — это борьба народных масс и их представителей против старого, реакционного строя за создание нового, социалистического общества, защита его от враждебных сил. Борьба эта приводит к огромному напряжению ума, чувства, воли ее участников, она захватывает их сознание до самых его глубин, мобилизует их идейные и нравственные силы для осуществления «сверхличного» общественного идеала. Отсюда проистекает глубочайший *социальный драматизм* действий и переживаний участников этой борьбы, героев произведений литературы социалистического реализма, в изображении которых выражаются такие же переживания их авторов.

Но, как часто это бывает и в реальной жизни, общественные стремления и деятельность героев при этом нередко вступают в сильное противоречие с их личными стремлениями и интересами. Тогда драматизм действий и переживаний героев углубляется до *трагизма*. Однако и в реальной действительности революционной эпохи, и в произведениях, ее отображающих, политическая борьба в своей драматичности обычно получает решающее значение в сознании ее участников, и трагические противоречия, при всей их глубине, оказываются лишь «моментами» всеохватывающего драматизма событий, подчиняющимися величественности их целей. Пафос трагизма произведений *преодолевается* господствующим в них драматическим пафосом.

Так, в драме Корнейчука «Гибель эскадры» (1934) член революционного комитета эскадры, Оксана, чтобы выполнить приказ партии о необходимости потопить корабли, готова предпринять любые меры, даже против любимого ею Гайдая, члена революционного комитета, который активно противится этому приказу. Сцена в пьесе, когда Оксана, целясь в Гайдая, сама погибает от выстрела боцмана Козбы, — лишь одна из многих, раскрывающих

драматическую борьбу матросов с командованием за судьбу эскадры. Трагизм личных переживаний здесь как бы «снимается» драматизмом общего развития событий. В повести словацкой писательницы Е. Шванковой «Кедровая роща» в восстании словаков против немецких оккупантов участвуют учитель Крадь и любящая его учительница Зузанна. Лишь в пылу сражений призналась Зузанна Крадю в своем чувстве. Герой погибает при отступлении партизан, и только причастность героини к общенародному делу, сознание необходимости борьбы помогают ей преодолеть тяжелые личные переживания. В романе писателя ГДР Э. Штриттматтера «Оле Бинкоп» (1963) повествуется о том, как небольшая группа немецких крестьян во главе с Бинкопом по собственной инициативе начала строить кооперативное хозяйство. Это было несколько преждевременным в общем развитии страны, и герой подвергается общественному осуждению. Но несмотря на трудности, на личные переживания — от него уходит любимая жена, — несмотря на гибель друга, Бинкоп, человек своеправный, упорный, остается, при всех своих трагических чувствах, преданным делу, которое, наконец, получает общее признание.

Драматическая борьба за новый мир требует от ее участников *героических* действий — свободного и инициативного осознания и осуществления тех или иных задач, которые имеют решающее значение в общем ходе событий и для которых необходима полная отдача всех сил. Действия персонажей этих произведений героико-драматические. И сами произведения, выражающие идейно-эмоциональное утверждение характеров, способных к таким действиям, наполняются, в той или иной мере, *героико-драматическим* пафосом. Такова, например, политическая ситуация, изображенная Д. Фурмановым в повести «Мятеж» (1926). В условиях национальной вражды русских кулацких деревень и киргизских аулов, политической ненадежности местных партизанских отрядов, глубокого недовольства воинских частей, перерастающего в мятеж, только невероятная волевая выдержка, смелая тактика, нравственная стойкость небольшой группы партийцев — «центровиков», присланных из далекого Ташкента, могли предотвратить победу мятежников и спасти положение до прибытия подмоги. Повесть подробно раскрывает все драматические перипетии этой неравной героической борьбы.

Но в героических характерах людей новой исторической эпохи часто проявляется развитое *личностное* сознание. В своей активной политической деятельности такие люди, возглавляющие движение масс, оказываются способными осознавать эмоциональную возвышенность своих собственных душевных переживаний. Их героические действия получают тогда романтически осознанную направленность. *Романтико-героический* пафос нашел свое выражение, например, в романе А. Фадеева «Разгром» (1927), в изображении переживаний командира партизанского отряда — Левинсона. Накануне тяжелых боев с наседавшими белогвардейско-японскими отрядами Левинсон, сравнивая себя с Мечиком, с высоким нрав-

ственным подъемом осознает свое превосходство. «Нет, все-таки я был крепкий парень, я был много крепче его, — думал он теперь с необъяснимым радостным торжеством... Он чувствовал прилив необыкновенных сил, вздымавших его на недостижимую высоту, и с этой... земной, человеческой высоты он господствовал над своими недугами, над своим слабым телом...» Подобные переживания находят свое выражение и в лирике, например в стихотворениях А. Суркова «Видно, выписал писарь мне дальний билет» («Испытало нас время свищом и огнем.//Стали нервы железу под стать.// Победим. И вернемся. И радость вернем.//И сумеем за все наверстать.//Не проста к нам приходят неясные сны//Про счастливый и солнечный край...») и «Слово будущему».

Таковы в основном идейное осмысление и оценка изображаемых характеров в произведениях литературы социалистического реализма. Из сказанного следует, что в содержании произведений этой литературы идейное *утверждение* изображаемой жизни значительно преобладает над идейным отрицанием. Это преобладание возникает не в силу субъективных стремлений писателей приукрашивать действительность в угоду господствующим идеологическим запросам: оно вытекает из *объективного* соотношения прогрессивных и реакционных тенденций в национальном развитии разных народов в эпоху победоносной борьбы за осуществление идеалов социализма. В самой действительности многонациональные революционные массы России под руководством Коммунистической партии, взявшие на себя осуществление этой чрезвычайно трудной, но полной исторического величия задачи, вышли на авансцену национального развития и требовали своего положительного художественного воплощения. А силы реакции — белогвардейщина, кулачество, иностранные интервенты, — хотя и бились за свои интересы с большим ожесточением, и наделали много зла, представляли собой мир социальной деградации, исторически обреченный на поражение.

Литература социалистического реализма часто обращалась к изображению характеров, воплощающих в себе реакционные тенденции, и, естественно, изображала их резко критически, иногда доходя при этом до *сатирического* их осмысления. Таковы, например, образы Бардиных и Скроботовых (во «Врагах» М. Горького), Букина и Чернова (в «Мятеже» Д. Фурманова), Елисадова и Кутова (в «Любови Яровой» К. Тренева), Половцева и Лятевского (в «Поднятой целине» М. Шолохова), Шпурре и Фаюнина (в «Нашествии» Л. Леонова), подкулачника Вали (в «Глубоких корнях» Г. Ибрагимова), заводчика Бентхайма (в «Решении» А. Зегерс) и многие другие. Резкому отрицанию подвергаются в литературе также характеры людей, участвующих в жизни и строительстве нового общества, но проявляющих в своих действиях черты демагогии и карьеризма, бюрократического чванства и властолюбия, скопидомства и приобретательства. Такова идейная направленность образов Присыпкина и Победоносикова (в комедиях В. Маяковского), Грацианского (в «Русском лесе» Л. Леонова), Корицова (в

«Счастье» П. Павленко), Борзова (в «Районных буднях» В. Овечкина) и многих других.

Однако все эти и подобные им персонажи не занимают в сюжетах произведений литературы социалистического реализма центрального места. Им всегда противостоят их антиподы, персонажи, воплощающие в себе положительные тенденции развития нового общества в тот или иной период его созидания и защиты. Лишь немногие произведения всецело посвящены отрицательному, сатирическому изображению пережитков старого уклада жизни или возрождению его тенденций в новых условиях. Такова, например, повесть А. Платонова «Город Градов» (1926), заключающая в себе сатиру на бюрократизм, возродившийся после революции в маленьких городках, где не было промышленности и организованного рабочего класса. Вся повесть основана на сатирическом гиперболизме. Такова и гротескно-сатирическая повесть чешского писателя А. Деднара «За горсть мелочи», в которой через рассказ комнатного пса Флипа о жизни своих хозяев — семьи ученого Комецкого — остро разоблачаются черты интеллигентского мещанства.

Все эти особенности идейного содержания в произведениях литературы социалистического реализма проявились с особенной силой преимущественно до середины 1950-х годов. Вступление в эпоху развитого социализма не только поставило перед советским народом новые проблемы, но и его художественную литературу наполнило новым содержанием.

В день открытия Третьего Всесоюзного съезда писателей, 18 мая 1959 года, газета «Правда» писала: «Вступление нашего народа в период развернутого строительства коммунизма знаменует *начало нового этапа* в развитии советской литературы».

Важнейшей проблемой литературы социалистического реализма становится проблема *идейно-нравственного воспитания*. Она составляет основу содержания многих произведений второй половины 1950—70-х годов. В некоторых произведениях этого времени события и отношения, характерные для предыдущего этапа общественного развития, переосмысливаются, в той или иной мере, в свете этой важнейшей проблемы. В особенности это относится к событиям первых лет революции и гражданской войны, а также к событиям Великой Отечественной войны.

Так, С. Залыгин в повести «Комиссия» (1975), обращенной к деревенской жизни в первые годы революции, показывает, что идейно-нравственная самостоятельность мышления и общенациональный кругозор уже тогда были свойственны лучшим, прогрессивным слоям русского крестьянства, принявшим такое большое участие в создании и защите нового общественного строя.

К. Симонов в первой части военной трилогии — «Живые и мертвые» (1959) — возвращается к тяжелейшим военным испытаниям первого полугодия Великой Отечественной войны. Писатель по-новому подходит к изображению этих событий, показывая, насколько сложна и трудна была тогда военная обстановка и какую невероятную нравственную силу, убежденность в правоте своих граж-

данских идеалов должны были проявить и рядовые бойцы, и командиры в течение долгого времени, пока в ходе сражений не наступил перелом.

Гражданско-нравственный подход к изображаемым военным событиям характерен для повестей Ю. Бондарева «Батальон просит огня» (1957), «Горячий снег» (1969). В еще большей мере подобную же идейную направленность заключают в себе повести В. Быкова — «Круглянский мост» (1969), «Обелиск» (1971), «Сотников» (1970) и др. Так, в первой повести Быкова изображается, как партизаны взорвали в тылу врага мост через речку. Писателя интересуют не сама по себе удачная операция маленького отряда против фашистов и полицаяев, не его мужество и отвага, проявленная при этом, а нравственный конфликт внутри самого отряда — контраст между смелыми, самоотверженными действиями Маслакова и трусливыми, но жестокими действиями Бритвина, который сознательно послал мальчика Митю на верную смерть, а сам отсиделся в лесу, оправдывая свой поступок рассуждениями о том, что надо побеждать, жертвуя людьми, а не «играть в разные там принципы». Бритвин вызывает чувство негодования у честного, порывистого Степки, главного героя повести, и в этом — основная ее тенденция, идущая от автора.

Мерилом гражданско-нравственной сознательности и стойкости людей в послевоенное время стало их отношение к тем грандиозным научно-техническим достижениям, которые быстро меняли лицо страны. Этому посвящены произведения П. Павленко «Счастье», П. Фоменко «Память земли», А. Твардовского «За далью — даль» и др.

В повседневной бытовой жизни на новом этапе развития социалистического общества могут возникать глубокие нравственные противоречия. Они заключаются в том, что повышающаяся материальная благоустроенность жизни может способствовать развитию в характере людей, нравственно неустойчивых, черт бытового избалованности, эгоцентризма, самодовольства, склонности к приобретательству, равнодушия к общественным интересам. И это, естественно, становится идейной проблемой некоторых произведений литературы социалистического реализма.

Изображая персонажей с отрицательными чертами характера, писатели противопоставляют им героев, обладающих идейной убежденностью, нравственной стойкостью, отзывчивостью, высокой человечностью. Так, повесть Э. Казакевича «При свете дня» (1960) строится на резкой нравственной антитезе главных героев. Солдат Слепцов, преданный памяти своего командира, капитана Нечасва, погибшего на войне, приезжает к его жене, Ольге Петровне, чтобы рассказать ей, каким простым, честным, способным на смелые, самоотверженные действия был ее муж. Ольга Петровна с удивлением слушает рассказы постороннего человека о погибшем муже, которого она прежде не сумела понять, считая его «презренным» и «скучным». Она чувствует «горечь и боль», которые, однако, скоро переходят в «досаду и злость», как будто проникновенные

рассказы о подвигах Нечаева в чем-то се обвиняют. Ольга Петровна отвечает неожиданному гостю холодной благодарностью и предложением денег на дорогу. Не сумев в свое время понять мужа, она не смогла и оценить визит Слещова.

В повести Ю. Трифонова «Обмен» (1969) изображается супружеская жизнь Виктора и Лены, людей с разным нравственным складом. Виктор, вышедший из интеллигентной семьи, с уважением относящейся к людям, всегда готовой помочь им, попадает под влияние жены, воспитанной в среде людей-хищников, «умеющих жить», заботиться лишь о собственном благополучии и активно, целеустремленно его добиваться. В прошлом Виктор, по протекции своего «пробивного» тестя, Лукьянова, получил хорошее служебное место, вопреки интересам своего родственника, а теперь, по замыслу Лены, путем обмена, он получает комнату своей матери, умирающей от рака. Мучаясь под властью любимой жены — «женщины-бульдога», Виктор не умеет ей противостоять — он сам «облукьянился».

В повести польского писателя Ю. Ковальца «Тапцующий ястреб» главный герой Михаил Горючий, в прошлом крестьянин, порвал со своей деревенской семьей и друзьями, переехал в город, получил образование, стал директором предприятия, женился на мешчанке. Казалось, все, о чем мечтал герой, исполнилось. Но затем горькое разочарование в мелкой суетности жизни привело героя к нравственной катастрофе — он покончил с собой.

Жизнь ставит перед литературой социалистического реализма на новом этапе ее развития и другую нравственную проблему. В последние 15 лет в нашей стране происходит глубокая техническая и социальная реорганизация жизни колхозных сел, в результате которой, оставляя уходящий в прошлое единоличный семейно-бытовой уклад, сельское население осваивается с новыми условиями, близкими к городским. Но прежний уклад, с его патриархальностью, национальной и местной самобытностью, простотой и цельностью нравственных отношений, столетиями сложившимися обычаями и эстетическими традициями, непосредственной близостью к массивам неводеланной природы, очень дорог и мил сердцу миллионов людей, в особенности старших поколений. Утеря его вызывает у многих из них очень сильные драматические переживания, личные и общественные. И художественная литература активно откликается на это. Такова идейная направленность некоторых повестей С. Крутилина («Липяги»), В. Шукшина (сборники «Характеры», «Беседы при ясной луне»), В. Распутина («Последний срок», «Прощание с матёррой») и других писателей.

Так, в повести В. Белова «Привычное дело» (1967) рассказывается о северной деревне, трудностях ее быта. Автор выделяет среди ее обитателей семью крестьянина, который сохранил нравственную цельность, простоту и даже своеобразную мудрость в отношении к жизни. Иван Африканович Дрынов любит свою большую семью, он ласков и ко всякой живой твари, вплоть до замерзшего воробья. Он ценит все «непокутное», ему не надо ничего

«продажного». Он может выжить и побуждаться, но в тяжелых обстоятельствах проявляет кроткую примиренность с жизнью, далекую от какой-либо решимости. Все трудности жизни для него — «привычное дело».

В произведениях некоторых писателей идейная защита народных традиций образует контраст с осуждением личной корысти, бюрократического самодурства. Таковы, например, повести Ч. Айтматова — «Прощай, Гульсары!» и «Белый пароход».

Понятие «советские люди» олицетворяет прежде всего рабочий класс — ведущую силу советского общества. Поэтому закономерен особый и постоянный интерес советской литературы к теме рабочего класса, к сложным социальным и нравственным проблемам, связанным с ним. Советские писатели показывают активность рабочего в решении актуальных проблем времени, характерную для периода зрелых социалистических отношений, тесную связь общих и личных интересов, «профессионального» мышления и духовного мира героя.

Коммунистическое отношение к труду становится основным критерием высоты сознания и нравственной убежденности советского человека. Династию таких рабочих, как Басов («Тапкер „Дербент“» Ю. Крымова), Алексей Журбин («Журбинь» В. Кочетова), Абрисимов («Донбасс» Б. Горбатова) сегодня пополняют новые. Это Петухов — герой романа В. Кожевникова «В полдень на солнечной стороне». Вернувшись после войны на завод, Петухов овладевает токарным мастерством, становится новатором производства, а затем и организатором его — парторгом цеха, а позднее директором мебельной фабрики. Это кузнец Алтунина, борющийся за прогрессивные технические методы, утверждающий научную организацию труда («Изотопы для Алтунина», «Алтунин принимает решение» М. Колесникова), сталевар Рудасв, отличающийся остротой социального мышления, знаниями, владеющий культурой коммунистического труда («Обретеши в бою» В. Полова), сварщик Эбар, прошедший суровую школу жизни, мастер высокой квалификации, человек широкой души, и его ученик, продолжатель его дела Арий («Итог всей жизни» В. Лама) и другие. Высокая оценка достижений советской литературы в раскрытии созидательной, гуманистической сущности социалистического труда дана XXV съездом КПСС: «Ныне эта тема обрела подлинно художественную форму. Вместе с литературными или сценическими героями мы переживаем, волнуемся за успех сталеваров или директора текстильной фабрики, инженера или партийного работника»¹. «Ничто так не возвышает личность, как активная жизненная позиция, сознательное отношение к общественному долгу, когда единство слова и дела становится повседневной нормой поведения»².

Таким образом литература социалистического реализма обнаруживает в своем историческом развитии большое своеобразие, раз-

¹ Материалы XXV съезда КПСС. М., 1976, с. 79.

² Там же, с. 77.

носторонность и сложность идейного содержания. Однако при выяснении основных и общих особенностей идейного содержания литературы речь шла только об изображаемых в ней общественно-исторических характерах, обстоятельствах, конфликтах, о своеобразии их идейного осмысления и оценки писателями. Между тем литература социалистического общества имеет и существенные особенности своего принципа *отражения* жизни, который в настоящее время является сложной теоретической проблемой.

2. «Творческий метод» и направление литературы социалистического реализма

Уже в 1920-е годы, наряду со значительными успехами художественной литературы социалистического общества, активно проявляла себя и оценивающая эти успехи литературно-критическая мысль. С наибольшей активностью выступали тогда критики «Российской ассоциации пролетарских писателей», стремившиеся теоретически обосновать развитие своего литературного движения. Они выдвинули для этого понятие «творческий метод», заимствуя этот термин из философии, и это не было случайностью. Критики РАППа старались этим обосновать глубину и силу творческого мышления «пролетарских» писателей в их отличии от писателей «попугачиков». Они постепению пришли к утверждению, что «пролетарские» писатели создают свои произведения на основе метода «диалектического материализма».

Это утверждение было крайне прямолинейным — в нем игнорировались существенные отличия художественного мышления от мышления отвлеченного, в частности философского. Поэтому оно вскоре было подвергнуто критике, и тогда для обозначения особенностей творческого мышления в социалистической литературе был выдвинут более специфический термин — «социалистический реализм». Содержание этого термина необходимо было разъяснить, и это стало одной из задач Оргкомитета, созданного для подготовки Первого Всесоюзного съезда советских писателей.

В докладе А. М. Горького «Советская литература», сделанном на этом съезде, и было дано первое общее определение особенностей «социалистического реализма» как «творческого метода». Определение это основывалось на различении двух «форм» реализма, двух стадий его исторического развития — «критического» и «социалистического». Различия их в основном сводились к тому, что на первой стадии своего развития реализм заключался в «критическом освещении» «быта, традиций, деяний» буржуазного общества, в «борьбе против консерватизма феодалов, возрожденного крушой буржуазией... посредством организации демократии...». «Социалистический (же) реализм утверждает бытие как деяние, как творчество, цель которого — непрерывное развитие... человечества, объединенного в одну семью»¹.

¹ Горький М. О литературе. М., 1953, с. 702, 718. (Разрядка наша. — Г. П.)

Но и «критическое освещение» жизни и ее «утверждение» сами по себе являются в художественных произведениях их идейно-эмоциональной *направленностью*. И то и другое может осуществляться как на основе реалистического принципа отражения жизни, так и на основе нереалистического, «нормативного» ее отражения (см. с. 292--293). Однако Горький в своем докладе, естественно, имел в виду первую из этих возможностей — критическую и утверждающую *идейно-эмоциональную направленность* произведений, осуществляемую на основе реализма. Он говорил, по существу, о *реалистическом* утверждении и критике в художественном творчестве. В этом заключалось очень важное научное открытие — осознание гораздо больших познавательных возможностей, которые по своим идеологическим предпосылкам может иметь литература социалистического общества в сравнении с литературой досоциалистических эпох.

Понятие «социалистического реализма» как творческого *метода*, господствующего в советской литературе, стало на Первом съезде советских писателей основным положением *новой творческой программы*, на основе которой было достигнуто идейное и творческое объединение писателей. В Уставе Союза советских писателей новый творческий метод получил такое общее определение: «Социалистический реализм требует от художника правдивого, исторически конкретного изображения действительности в ее революционном развитии. При этом правдивость и историческая конкретность художественного изображения действительности должна сочетаться с задачей идейной переработки и воспитания трудящихся в духе социализма».

В этом определении «правдивость» художественного воспроизведения жизни и его «историческая конкретность» выступают как *разные* понятия. Объективная историческая правдивость литературных произведений — это положительное свойство их *идейно-эмоциональной направленности*, тогда как историческая конкретность воспроизведения характеров — это достоинство их *отражения*, это реализм произведений, усиливающий их правдивость.

Получив программное оформление в 1934 г., социалистическая литература стала единым *направлением*. Она стала называться «литературой *социалистического реализма*». В своем идейно-воспитательном назначении такое ее понимание было вполне правильным.

Однако само различие реализма «социалистического» и «критического» не было логически точным. С одной стороны, необходимо отличать реализм *социалистической* литературы от реализма, господствовавшего в литературе предшествующих формаций — позднего феодализма, а в особенности *буржуазного* общества. Это — деление типов реализма по их исторической стадийности. С другой стороны, надо видеть различия реализма, сила которого проявлялась в основном в *отрицающем* изображении жизни, и реализма, сила которого может проявляться и в *отрицающем* и в *утверждающем* изображении действительности. Это — деление ти-

пов реализма по их познавательным возможностям. Таковы — два разных принципа разделения понятия, которые нельзя смешивать.

Писатели XIX в. — эпохи расцвета и программного осознания критического реализма (см. с. 156, 158) — при всем том, что они овладевали, в той или иной мере, *историзмом* художественного мышления, осознавали все же реальную действительность своего времени и прошлого, исходя из более или менее исторически *отвлеченного* понимания *перспектив* общественного развития и вытекающих из него идеалов. Поэтому те изображаемые ими характеры, которые должны были, так или иначе, воплощать в своих действиях и отношениях эти отвлеченные идеалы и которые тем самым заслуживали наиболее высокого утверждения, обычно сами страдали большей или меньшей степенью абстрактности своего осмысления. Идеино-эмоциональное *утверждение* этих характеров не опиралось тем самым на реалистический принцип их отражения — на верность их воспроизведения относительно «типических обстоятельств» (социальных отношений), исторически их создающих. Таковы, в особенности, характеры маркиза д'Эрнандо у Бальзака, Д. Джардниса у Диккенса, Косганжого у Гоголя, Рахметова у Чернышевского, Карагаева у Л. Толстого, старца Зосимы у Достоевского и многих других.

Писатели, создающие своим творчеством социалистическую литературу, в той мере, в какой они овладевают принципами *конкретно-исторического* миропонимания, верно отражающего закономерности общественного развития, обладают большими возможностями идейно-эмоционального утверждения жизни, основанного на реализме. В той или иной степени они могут верно понимать соотношение социальных сил в изображаемой ими национально-исторической жизни, а отсюда и перспективы ее дальнейшего развития. Поэтому они могут верно отражать историческую конкретность не только тех изображаемых ими характеров, которые достойны идейно-эмоционального отрицания, критики, но также и таких характеров, которые воплощают в себе прогрессивные тенденции национального развития и поэтому достойны идейного утверждения. Они могут воспроизводить их в соответствии с порождающими их отношениями социальной жизни.

Но прогрессивные силы национально-исторической жизни всегда противостоят силам консервативным, реакционным, регрессивным. И в художественной литературе идейное утверждение жизни всегда, так или иначе, взаимодействует с ее идейным отрицанием. Это относится и к произведениям литературы социалистического общества, к ее возможностям реалистического утверждения и отрицания. При этом овладение конкретно-историческим миропониманием дает писателям этой литературы гораздо большие возможности не только в реалистическом утверждении, которое в ней, как было показано, имеет преобладающее значение, но и в реалистическом отрицании изображаемой жизни (по сравнению с писателями литературы несоциалистической). Идеино-эмоциональное отрицание ими характеров может заключать в себе более высокую степень

реализма — воспроизведение характеров в более *глубоком, разностороннем, изменяющемся* их соотношении, вытекающем из обстоятельств национально-исторической жизни.

Сравним с этой точки зрения два произведения — повесть А. Куприна «Молох» (1897) и пьесу М. Горького «Враги» (1906). Хронологически их отделяют почти 10 лет, но в основе обоих произведений лежит один и тот же конфликт — столкновение рабочих с предпринимателями; причем по масштабам производства и рабочей силы металлургический завод, где разворачивается действие в повести Куприна, заметно превосходит завод, изображенный Горьким. Это — огромное акционерное предприятие с участием бельгийского капитала, технически очень передовое. В чем же различия в художественном осмыслении конфликта тем и другим писателем?

Для Куприна, также как и для Горького, наибольшую важность имеет осознание драматического столкновения общественных классов, создаваемого в русской жизни развитием промышленности. Но особенности мировоззрения и жизненного опыта Куприна не дали ему возможности ввести читателя в глубь жизни промышленного пролетариата. В повести есть очень подробные описания трудных и опасных для здоровья рабочих производственных процессов, но внутренние взаимоотношения в среде рабочих, их интересы, думы, стремления, различия в их характерах в повести совсем не раскрыты. Рабочая масса показана в сцене молебна, и в ней «чудится» что-то «стихийное, могучее и в то же время что-то детское и трогательное»... Само заглавие повести показывает, что ее автора очень интересует тяжесть жизни рабочих людей, пахотящихся во власти «Молоха», но собственная жизнь этих людей его не интересует. А об их месте и значении в русской национальной жизни в целом, в перспективах ее развития он даже и не помышляет.

Другая же сторона изображаемого конфликта выдвинута у Куприна на первый план. Это — паразитизм жизни промышленных магнатов, огромные богатства, оседающие в их руках, их склонность растрачивать их на свои изменчивые наслаждения. Характер Квашинина с большой силой воплощает в себе эти свойства. И для того, чтобы перевести эту тривиальную сторону жизни в нравственно-психологический план, Куприн делает своим главным персонажем инженера Боброва, чуткого и мыслящего, но слабого человека, становящегося косвенно жертвой очередной эротической проделки Квашинина и возвышающегося только до смутного негодования и протеста против всевластия «Молоха». Повесть заканчивается стихийным массовым восстанием рабочих, которое, однако, показано очень скупо и только по субъективным впечатлениям Боброва. Социально-политический смысл конфликта остается неясным. Основной направленностью повести оказывается нравственное отрицание буржуазных нравов.

Во «Врагах» Горького показано обыкновенное русское промышленное предприятие, построенное на средства инженера Скроботова

и помещика Бардина около усадьбы последнего. Поэтому на сцене — представители обоих господствующих слоев русского общества начала века, а рядом — их рабочие. Конфликт между ними обострен неожиданным эксцессом — убийством Скроботова одним из несознательных рабочих. Это дает повод для появления группы организованных рабочих в усадьбе владельцев — сначала они ее охраняют, а затем становятся жертвами политических репрессий. Все это сюжетно организует пьесу. В ней нет изображения трудовых процессов, но расстановка общественных сил и их истинное, перспективное внутреннее соотношение дано очень конкретно и рельефно.

Для Скроботовых и Бардиных оказывается необходимым в борьбе с Синцовыми и Грековыми опереться на косный военно-бюрократический аппарат загнивающего самодержавного строя — на прокуроров, следователей, жандармов. И они вполне готовы политически и идейно опираться на деятелей этого аппарата; они — союзники самодержавия в его порабощении народа. При этом Бардины и Скроботовы раскрывают в своих действиях, мыслях, переживаниях и глубокую враждебность к рабочим, и внутреннюю слабость в столкновении с ними. Они — люди образованные, властные, самодовольные, но внутренне мятущиеся и неуверенные в себе, не понимающие, в чем суть жизни и куда она идет. Внешне они сильны, но, смутно сознавая свою слабость перед рабочими, боятся их стойкости и организованности. Таковы же, по существу, следователи и жандармы. Это — *критическая* сторона идейной направленности пьесы Горького, основанная на *реалистическом* отражении характеров, гораздо более исторически конкретном, нежели отражение подобных же отношений в повести Куприна.

С ней тесно связана *утверждающая* сторона идейной направленности пьесы Горького: изображение политически сознательной группы рабочих — Синцова, Грекова, Левшина и других. Эти характеры положительны не тем, что автор хочет тенденциозно возвеличить и приукрасить их. Рабочие в пьесе — люди простые и скромные — положительны самой «внутренней логикой» своих характеров, созданных «типичными обстоятельствами» русской жизни. Эта «логика» заключается в том, что организованные и спаянные *коллективностью* своего труда на заводе, противостоящей безжалостной эксплуатации со стороны его владельцев, воспитанные в умственно-волевой сметке и хватке индустриальностью этого труда, они в силу всего этого активно усвоили общие начала революционного, социал-демократического понимания общественной жизни и ощутили свои классовые контакты в национальном масштабе. Даже старый рабочий Левшин выступает человеком, которому приоткрылась мудрость социально-исторического знания, который обрел спокойную уверенность в себе и в своем общественном деле; он уже выглядит будущим хозяином жизни. Никакого намека на «нормативную предвзятость» нет в идейном утверждении таких людей со стороны автора. Их характеры говорят сами за себя. Они утверждаются самим реализмом своего во-

спроизведения, по контрасту с реалистическим отрицанием их «врагов».

Таким образом, повесть Курина «Молох» — это произведение критического реализма как творческого метода, господствующего на той стадии развития художественной литературы, когда историчность мышления писателей об их современности и прошлом была тесно связана с *отвлеченностью* их идеалов. А драма Горького «Враги» — произведение, в котором и критически и утверждающе осознаваемые характеры отражены реалистически в их социальной антитезе. Такой принцип отражения жизни возник в литературе социалистического движения на основе *конкретно-исторического* мышления писателей, открывшего перед ними возможность осознавать современность в перспективе ее исторического развития. Это — реализм на новой стадии своего развития, глубже и шире раскрывающий свои возможности.

Но соотношение утверждающей и критической направленности в новой литературе может быть различным. Как было показано выше, в произведениях, изображающих гражданскую войну, борьбу с фашистской агрессией, в произведениях, изображающих строительство новых форм производства и новых социальных отношений, авторы выдвигали и выдвигают на первый план такие характеры, в которых с особенной силой проявляются героическая деятельность, идейная стойкость, целеустремленность и другие черты, достойные высокого утверждения. В таких произведениях утверждающая идейно-эмоциональная направленность получает господствующее значение, но при этом необходимо, чтобы главная, утверждающая сторона в идейной направленности этих произведений обнаруживала в себе большую глубину реалистического отражения жизни.

Такой глубиной отличается роман М. Шолохова «Поднятая целина» (1932—1959). В нем на авансцене повествования — представители полярных социально-политических сил, ведущие между собой непримиримую борьбу в начальный период коллективизации в большом казацком селении — на хуторе Гремячий Лог. С одной стороны — это члены местной партийной ячейки Нагульнов и Разметнов, а также направленный партией для руководства коллективизацией рабочий Давыдов, с другой — затаившийся подкулачник Островнов, воплотивший в колхоз, даже в управление хозяйством, тайно живущий в его доме белогвардейский есаул Половцев, готовящий антисоветское восстание. А между ними — разноликая казацкая масса, в которой есть и активно стремящиеся к новой жизни (Любишкин и другие), и готовые принять ее, но жалеющие свою собственность (Майдашников и другие), и колеблющиеся (Дубцов и другие), и внутренние враждебные новой жизни, готовые при удобном случае вредить ей (Атаманчуков и другие). Районная власть также показана в противоречиях своей деятельности — и в стремлении к немедленной сплошной коллективизации с вытекающими отсюда перегибами (Корчжинский), и в презвом понимании реальной обстановки (Нестеренко).

Характеры главных персонажей раскрыты в противоречивом единстве своих сторон. Так, бывший партизан Нагульнов, глубоко и стойко преданный делу партии, готов ради него действовать смело и решительно, жертвуя даже собственной жизнью. Нагульнов хорошо знает жизнь деревни, он очень проникновенен в понимании истинных побуждений действий своих односельчан (он не доверяет, в частности, словам и показным поступкам Островнова). Но его революционность отвлеченна. Нагульнов верит в скорое наступление «мировой революции», стремится приблизить ее и действует слишком решительно. Это приводит его к запальчивым и опрометчивым поступкам, к ненужной резкости и жестокости, чем он отпугивает колеблющихся казаков от выбора колхозного пути.

В характере путиловского рабочего Давыдова — своя противоречивость. Он не уступает Нагульнову в преданности общему делу, но отличается от него трезвой рассудительностью и выдержкой, прибегая в трудные минуты не к оружию, а к разъяснениям, хотя часто возмущенным и резким. Он — настоящий вожак местного колхозного движения. Но Давыдов еще плохо знает жизнь деревни, ее хозяйственные дела, во многом не понимает психологию казаков, наивно и поверхностно оценивает некоторых из них — прежде всего Островнова. Ему приходится выслушивать верные и поучительные замечания и советы со стороны Нагульнова, Нестеренко, кузнеца Шалого. В характерах Разметнова, Островнова, Половцева есть свои противоречивости.

С такой же неприкрашенностью изображена и вся жизнь гремеченских казаков. Они показаны в основной своей массе людьми сильными, смелыми, страстными, готовыми иногда к стихийному массовому бунту и нелепым выходкам, людьми хитрыми, склонными к самому грубому юмору, доходящему до издевки друг над другом, людьми, живущими простым, примитивным бытовым укладом. В реалистическом романе Шолохова прогрессивные тенденции изображенной жизни раскрыты в единстве своих сильных и слабых сторон.

Но в литературе нового, социалистического общества есть и такие произведения, в которых на основе реалистического отражения характеров и их отношений раскрываются отрицательные стороны жизни. Такова, например, повесть Ф. Искандера «Созвездие Козлотура» (1966). В ней изображается повседневная служебно-бытовая жизнь обыкновенных людей, наполненная острыми сатирическими преувеличениями. Где-то в горах вывели первого «козлотура» — помесь дикого тура с домашней козой, о нем появилась газетная заметка, ее прочел «один большой человек... не меньше министра» и сказал, что это — «интересное начинание»... И вот в местной газете немедленно начинается дутая, показная кампания на эту тему, появляются ее энтузиасты, печатаются восторженные статьи и даже стихи, доказываются выгоды разведения козлотуров, раздаются призывы к «всеобщей козлотуризации» и т. п. Кампания лопается, как мыльный пузырь, когда о ней и ей подобных появляется насмешливая статья в центральной прессе. Но название повести сим-

волично — оно говорит о том, что за одной дутой кампанией может возникнуть другая, подобная же, из-за служебной ретивости инициаторов.

Значит, необходимо различать *критический реализм* как предпосредствующую стадию развития национальных литератур и *критическую направленность* в реалистических произведениях социалистической литературы.

Но из всего этого не следует, что литература, изображающая жизнь в свете идеалов социализма, с самого своего возникновения была всецело реалистической по принципу отражения жизни. На начальной ступени ее развития в произведениях некоторых лирических поэтов романтический пафос утверждения новой жизни сказывался иногда сильнее ее реалистического осмысления. Таковы были в особенности стихотворения поэтов «Кузницы» в конце 1910 — начале 1920-х годов — В. Кириллова, И. Салофьева и других.

Нечто подобное позднее возникало и в эпических и драматургических произведениях некоторых национальных литератур Советского Союза. На дискуссии «Актуальные проблемы социалистического реализма» (1968) об этом напомнил А. И. Овчаренко в докладе «Романтизм в советской литературе», ссылаясь на произведения С. Вургуня, Ю. Яновского, А. Довженко: «...перед нами романтизм — как самостоятельный художественный метод в широких рамках социалистического искусства...»¹ Другие участники дискуссии оспаривали это положение. Так, по мнению Ю. Я. Барабаша, «социалистический реализм — один и единственный метод советской литературы (во всяком случае современной). Но этот метод многогранен. Одна из граней романтизм»². Точнее было бы сказать — не романтизм, а романтика. Но и романтика получает свое выражение как в реалистических произведениях, так и в «нормативных».

Таковы в самой социалистической литературе особенности ее «художественного метода». Но само понятие «метода» в советском литературоведении и критике изменилось в своем содержании.

В 1930—40-е годы самый термин «творческий метод» был достаточно определенным и устойчивым в своем содержании. «Метод» творчества тогда понимали широко, как *типологическое* явление — как общий принцип художественного познания жизни, как принцип ее *отражения*, который может возникать в произведениях писателей разных исторических эпох, разных литературных течений и направлений. В этом смысле, например, Сервантес, Диккенс, Чехов — реалисты по своему «творческому методу», так же как и Горький, Фадеев, Шолохов, хотя реализм тех и других различен по степени своей исторической конкретности, вытекающей из различий их мировоззрения.

Но к концу 1950-х годов, стремясь подчеркнуть и обосновать своеобразие идейного содержания литературы нового общества, со-

¹ Актуальные проблемы социалистического реализма. Сб. М., 1969, с. 325.

² Там же, с. 350.

ветские литературоведы и критики постепенно стали придавать понятию «творческий метод» более узкое значение. Они стали понимать под ним *исторически конкретные* содержательные принципы социалистической литературы.

Наиболее отчетливо намечил такое изменение в значении термина «метод» Л. И. Тимофеев в 1960 г., в статье «О понятии художественного метода». Он указывал, что единство художественного метода часто существует в творчестве ряда писателей потому, что им свойственна «общность классовых позиций, мировоззрения, участия в общественной борьбе своего времени». «Эта общность, — писал он, — будет выражаться в принципиальном единстве подхода этих художников к действительности, то есть в близости эстетических идеалов, в трактовке образа положительного героя, в оценке жизненного процесса, в отношении к народу как движущей силе этого процесса... Мы соотносим художников не по отвлеченным общим принципам их подхода к действительности (реализм и т. п.), а по конкретным, исторически обусловленным творческим их тенденциям (идеалы, типы героя и т. п.). Вот эти строго исторически обусловленные и единые для ряда близких друг другу художников творческие принципы мы и рассматриваем как художественный метод»¹.

Здесь исторически конкретные особенности содержания произведений писателей определенного течения и эпохи отчетливо противопоставлены его «отвлеченным общим принципам», прежде всего — реализму. Первые и входят, по мнению автора, в понятие «художественный метод», а вторые к нему не относятся.

Однако выключив реализм как принцип отражения жизни из понятия «творческий метод», автор статьи иронизировал при этом большую последовательность своего теоретического мышления. Считая реализм, равно как и другой, нереалистический принцип отражения жизни, уже не «методом», а иной стороной содержания произведений, он предложил называть эту сторону другим термином — «типом творчества». Действительно, если под «художественным методом» разумеет особенности выбора, осмысления, оценки характеров, вытекающие из мировоззрения писателей в его исторической конкретности, тогда реализм — это уже не «метод», а другое типологическое свойство содержания произведений, нуждающееся в своем термине².

Но не все советские литературоведы и критики проявляют такую последовательность мысли. Говоря о творчестве писателей XIX в., например Бальзака и Стендаля, Достоевского и Щедрина, они называют «методом» их реализм, реалистический принцип отражения жизни, возникавший в их произведениях при всех различиях их мировоззрения. А рассматривая творчество писателей, создающих социалистическую литературу, и полагая, что они по

¹ Творческий метод. Сб. М., 1960, с. 45. (Разрядка паша. — Г. П.)

² Однако самый термин «тип творчества» слишком широк по своему значению. Существуют многие другие «типы творчества» — стихотворный и прозаический, эпический и лирический, героический и сатирический и т. д.

своему «методу» — социалистические реалисты, они подразумевают под словом «метод» принцип выбора, осмысления и оценки характеров, проявляющийся в творчестве этих писателей и вытекающий из исторического своеобразия их мировоззрения. Таким образом, один и тот же термин «метод» употребляется в двух совершенно различных значениях.

Некоторые литературоведы и критики понимают под «творческим методом» и не общий принцип отражения жизни, и не конкретные особенности художественного мышления, но определенные принципы построения художественной *формы* произведений, вытекающие из особенностей выраженного в них содержания, — то, что вполне можно было бы называть «стилем» произведений. При этом один и тот же термин получает уже третье значение. Иногда бывает так, что различные значения этого термина соединяются друг с другом и переходят один в другой¹.

Не все литературоведы обращают также должное внимание на существенные различия между собственно критическим реализмом и реализмом, проявляющимся и в критическом и в утверждающем художественном осмыслении действительности. Изучение таких различий очень важно. Творческая программа, принятая на Первом съезде советских писателей, не является просто манифестом, но содержит в себе серьезные научные положения, которые требуют своей теоретической разработки.

Художественные достижения социалистической литературы в утверждающе-реалистическом отражении жизни очень значительны, но это не значит, что реализм становится основным критерием художественности. «Главным критерием оценки общественной значимости любого произведения... была и остается его идейная направленность»².

3. Богатство жанров литературы социалистического реализма

Новаторство литературы социалистического реализма проявилось не только в реалистическом утверждении изображаемых характеров. Она обнаружила значительное новаторство и в своих *жанрах*, прежде всего в жанрах эпических.

¹ Так, М. В. Храпченко пишет, что «творческий метод — это *путь* образного обобщения действительности, это основные *творческие принципы* писателя, что он «формирует эти принципы образного раскрытия действительности», что такое формирование — «это овладение *специфическими средствами* образного познания жизни». (В его кн.: Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы. М., 1970, с. 45—46). (Курсив наш. — Г. Д.)

См. по этому вопросу также работы: Сучков Б. Исторические судьбы реализма. М., 1977; Метченко А. Кровное, завоеванное. М., 1975; Марков Д. Ф. Проблемы теории социалистического реализма. М., 1975, и др.; материалы дискуссии об эстетических проблемах социалистического реализма, опубликованные в журнале «Вопросы литературы» (1972—1975).

² Материалы XXV съезда КПСС, с. 80.

В русской литературе гражданского романтизма произведения *национально-исторического* жанрового содержания занимали очень большое место. В литературе критического реализма их было немного («Капитанская дочка» Пушкина, «Война и мир» Л. Толстого, «Андрей Кожухов» Степняка-Кравчинского и др.). В советской литературе произведения с такой проблематикой, посвященные в основном событиям гражданской, а позднее Великой Отечественной войны, очень многочисленны и являются в ней *ведущей* жанровой группой. В нее надо включить и те произведения — преимущественно 1930-х годов, — в которых изображены героические усилия народных масс в строительстве социалистического хозяйства («Энергия» Ф. Гладкова, «День второй» И. Эренбурга, «Гидроцентраль» М. Шагинян и др.).

Вместе с тем в советской литературе есть много произведений *романических* по особенностям их жанрового содержания. Они создавались и писателями, чьи произведения в 1920—30-е годы были близки социалистической литературе («Города и годы» и «Братья» К. Федина, «Вор» и «Скутаревский» Л. Леонова и другие), и писателями, представлявшими своим творчеством социалистическую литературу («Как закалялась сталь» Н. Островского, позднее «Повесть о настоящем человеке» Б. Полевого); это многие произведения 1940—70-х годов, в которых активная общественная деятельность персонажей осознавалась в связи с их нравственными чертами («Битва в пути» Г. Николаевой, «Иду на грозу» Д. Гранина, «Жестокость» П. Нилина и др.).

Но в нашем литературоведении и критике давно уже происходит оживленная полемика о более сложном жанровом явлении, которое получило название *«роман-эпопея»*. Некоторые литературоведы полагают, что «роман-эпопея» — это всего только произведение, очень большое по объему изображаемой жизни, а отсюда и по объему своего текста¹. Между тем, как было показано выше (см. с. 246), «эпопея» — это не всякое очень большое эпическое произведение, но только такое, в котором изображается столкновение глубочайших, «субстанциальных» сил жизни. Эпопея может быть «мифологической» по своему жанровому содержанию, изображающей столкновение сил природы в их фантастически-олицетворяющим осмыслении (такова «старшая» «Эдда» в средневековом скандинавском фольклоре), или национально-исторической, изображающей столкновение народов (такова «Илиада» Гомера) или враждебных социальных сил внутри одной нации.

Роман же как таковой — это произведение, изображающее становление характера отдельной личности (или личностей) в ее столкновении с окружающей средой. И как бы ни был велик роман по

¹ Так, А. В. Чичерин в книге «Возникновение романа-эпопеи» (М., 1958) утверждает, что еще в литературе XIX в. с развитием реализма происходил «переход от субъективного, закрытого романа к объективному, раскрытому роману» и что при расширении границ последнего возникает «большой роман» и, далее, «роман-эпопея». Такимым, по мнению автора, является «Война и мир» Л. Толстого (с. 4, 13—14, 26).

объему изображенной жизни, он не превращается от этого в эпопею. Так, «История Жиль Блаза» А. Лессажа — монументальное произведение в четырех больших частях, и все-таки это — авантюро-плутовской роман, а не «роман-эпопея».

Поэтому, если Гегель назвал роман «современной буржуазной эпопеей», то, конечно, в том только смысле, что это большая эпическая форма, раскрывающая противоречия буржуазной, «прозаически упорядоченной действительности». В его основе, по мнению Гегеля, лежит «конфликт между поэзией сердца и противостоящей ей прозой житейских отношений, а также случайностью внешних обстоятельств». Иначе говоря, роман строится обычно на любовных конфликтах («интригах»).

Но так было не всегда. Уже во многих романах В. Скотта, например в «Квентине Дорварде», любовная интрига протекает на фоне обстоятельно раскрытых национально-исторических коллизий. Она отчасти служит романической мотивировкой их изображения, но все же имеет и самостоятельное, основное проблемное значение. Так же и у Пушкина в «Капитанской дочке».

Иное соотношение романического и национально-исторического аспектов жанрового содержания осуществил Л. Толстой в «Войне и мире». Он начал это произведение как социально-бытовой роман, хотя и включил в его сюжет изображение военных действий. Но затем они приобретали для него все более самоудовлетворяющее проблемное значение, и уже в третьем томе жизнь его основных романических персонажей и развитие их характеров оказались всецело обусловленными событиями Отечественной войны. Национально-историческая сторона содержания подчинила себе романическую в монументальном по своим масштабам повествовании. Такое сложное жанровое образование и можно условно называть «романом-эпопеей».

В этом отношении «Война и мир» — уникальное явление в истории дореволюционной русской литературы. Но и в русской литературе социалистического реализма были созданы подобные же произведения, прежде всего — «Хождение по мукам» А. Н. Толстого и «Тихий Дон» М. Шолохова. В них в еще большей мере, чем у Л. Н. Толстого, события национально-исторические, имеющие основное проблемное значение, властно вторгаются в жизнь романических персонажей и определяют идейно-нравственное развитие их характеров. Если в «Войне и мире» войну с французами ведет в основном регулярная русская армия во главе со своими командирами, принадлежащими к дворянским и разночинским слоям, то в «романах-эпопеях» А. Н. Толстого и М. Шолохова основными участниками революционных событий являются народные массы¹.

¹ Часто встречающееся в нашей критике утверждение, что в «эпопее» всегда изображаются прежде всего народные массы, основано на смешении понятий «народного» и «национально-исторического». В «Илиаде», например, везде на первом плане — военно-племенная знать, «базилевсы», а действия простых воинов показаны в общих чертах.

Но взаимоотношение отдельных личностей (в становлении их характеров в их идейно-нравственных исканиях) и национально-исторических событий может быть гораздо более действенным и глубоким. В «Хождении по мукам» в жизнь четырех романтических персонажей активно вторгаются революционные события, но сами эти персонажи, по своим идейно-психологическим особенностям, не могут активно вмешиваться в такие события — они не могут стать героями в прямом смысле слова. В «Тихом Доне» Григорий Мелхов гораздо активнее, чем Телегин и Рощин, участвует в событиях гражданской войны, но и он, по своему характеру, не может в какой-либо мере способствовать своим умом и волей тем или иным поворотам этих событий; и он не герой в собственном смысле слова.

Однако литературой социалистического реализма были созданы произведения и с иным соотношением национально-исторического и романтического аспектов содержания. В них главные персонажи не только участвуют в *революционных* событиях, но постоянно активно вмешиваются в их течение своими действиями, основанными на более или менее верном понимании существующих обстоятельств, и именно в этом процессе осуществляют *становление* своих характеров.

Таков, например, Чапаев в одноименной повести Д. Фурманова. Этот отважный командир полупартизанских военных отрядов, вышедший из крестьянских низов, могущий проявить и вспыльчивость, и своеволие, и даже стихийную недисциплинированность, постепенно, в ходе боев, при содействии комиссара Клычкова, становится сознательным и организованным полководцем, хорошо понимающим стратегические задачи классовой борьбы. В его общественно-историческом характере происходят положительные идейно-нравственные *изменения* в процессе *героической* деятельности.

Бывает и так, что политический руководитель-борющихся народных масс выступает в повествовании личностью с уже сложившимися идеологическими взглядами и принципами деятельности и в процессе героической борьбы как бы проверяет и укрепляет эти взгляды и принципы. Таков Левинсон в «Разгроме» Фадеева.

Оба названных произведения относятся, видимо, к особой разновидности жанрового содержания, которая возникла в социалистической литературе в общих пределах национально-исторической группы жанров.

«Чапаев» и «Разгром» — произведения, сравнительно небольшие по объему изображаемой жизни, в них нет эпической монументальности. Это — героико-романтические «повести» в широком смысле этого термина (см. с. 238). «Романом-эпосей» этого нового типа является «Петр Первый» А. Н. Толстого.

Но в литературе социалистического реализма есть и другие проявления жанрового новаторства. Быстрые изменения форм жизни советского общества приводили к тому, что на первом этапе его развития произведения с *наравоописательным* («этологиче-

ским») содержанием занимали в социалистической литературе менее значительное место. Среди повествовательных произведений этих лет можно назвать, например, «Страну Муравию» А. Твардовского или «Джан» А. Платонова.

В 1960—70-е годы соотношение жанров несколько изменилось. Появляются произведения на бытовые и производственные темы, с гражданско-нравственной проблематикой, во многих из них жизнь осмысливается в «этологическом» жанровом аспекте. Среди таких произведений значительное место занимают повести, раскрывающие положительные нравственные качества, еще существующие в патриархально-крестьянской жизни. По особенностям своей проблематики такие повести не требуют большого объема. Повесть, в узком значении слова, вообще становится, видимо, преобладающей жанровой формой на новом этапе развития литературы социалистического реализма.

Подобные же новаторские тенденции гораздо раньше возникли и в социалистической драматургии. Это в основном комедии с *утверждающей* прогрессивные формы жизни идейно-эмоциональной направленностью. В русской литературе XVIII—XIX вв. комедия первоначально была произведением юмористическим или сатирическим по своему нафосу (Фонвизин, Каширин, Грибоедов, Гоголь). Но уже у А. Островского многие комедии строились на «этологической» трактовке *драматических* ситуаций («Воспитанница», «Лес», «Таланты и поклонники»), и эту традицию по-своему продолжили Чехов («Дядя Ваня», «Три сестры») и ранний Горький («Мещане», «На дне»). Попытка соединить комизм с идейным утверждением («Бедность не порок» Островского) приводила тогда к отходу от реализма.

Возможности комедийного («этологического») *утверждения* жизни на основе ее *реалистического* отражения были успешно реализованы в социалистической литературе целым рядом драматургов. Такова, например, пьеса «Далекое» (1935) А. Афиногенова, в которой изображена жизнь служащих и рабочих на маленьком железнодорожном разъезде, затеряншемся в дальневосточной тайге. Внезапное появление среди этих людей командира корпуса Малько и его жены нравственно приподнимает их, вызывает у каждого из них стремление выявить перед важным гостем и свои трудовые достижения, и раскрыть лучшие стороны своего характера. Они делают это непосредственно, искренне и просто, без всякого заискивания, и Малько с вниманием, скромностью и доброжелательностью относится к этим людям; но ни один из персонажей не успевает обнаружить в развитии действия какого-либо становления своего характера. Все произведение, как говорил Гоголь о комедии, «вяжется само собой, всей своей массой в один большой обций узел». «Далекое» — комедия, идейно утверждающая жизнь. В ней много веселого, и только финал ее грустный, так как выясняется, что Малько едет в Москву с подозрением, что у него опасная для жизни болезнь. Видимо, поэтому автор неверно назвал пьесу «драмой». Таковы по своему жанровому содержанию «Половчанские

сады» Л. Леонова, «Так и будет» К. Симонова, «Страницы жизни» В. Розова и другие пьесы.

Таким образом, в литературе социалистического реализма, наряду с жанрами, возникшими еще на предыдущих стадиях развития общества, появились новые жанры. Литература стала гораздо богаче по своему жанровому содержанию.

4. Разнообразие стилей и творческих манер

Литература социалистического реализма, как направление, оформившееся на основе одного, очень мощного литературного течения, представляет собой тем самым единую, исторически развивающуюся «художественную систему», разнообразную по своим проблематике и пафосу, родам и жанрам и вследствие этого являющую большие различия в *стиле* входящих в нее многочисленных произведений.

Но для выяснения закономерностей стилевых различий необходимо в еще большей мере, чем при изучении стилей более ранних эпох, ставить вопрос о «роли» творческих «личностей» в истории национальной литературы. Ведь никогда во всей истории словесного искусства не было такого литературного течения, в которое входило бы столь большое число писателей, принадлежащих к разным поколениям, имеющих совершенно различный жизненный опыт и обладающих разной степенью мыслительной и творческой талантливости.

У каждого более или менее талантливого писателя складывается своя «творческая манера», определяемая индивидуальным складом его личности и образом его жизни, его эстетическими вкусами и литературными традициями, к которым он примыкает. Но к личной «творческой манере» писателя никак нельзя свести *своеобразие* его произведений¹. В них всегда выражается *обобщающее осмысление и оценка* жизни, вытекающие в основном из особенностей *идеологи-*

¹ Хорошо писал об этом А. Н. Соколов: «Индивидуальность художника социально «представительна» и социально обусловлена. Поэтому не может быть и стиля «чистого» или «только» индивидуального, свободного от общей стилевой закономерности того или иного направления или течения в искусстве». (В его кн.: Теория стиля. М., 1968, с. 152).

Некоторые советские *теоретики* литературы, не различая в произведениях индивидуальной «творческой манеры» писателей и их стилей, наоборот, рассматривают стиль как *индивидуальное* явление. «Индивидуальный стиль писателя мы рассматриваем... как центральное понятие *поэтики*...», — писал Я. Е. Эльсберг (см.: Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Стиль. Произведение. Литературное развитие. М., 1965, с. 35). А в то же время *историки* советской литературы ищут и находят в ней *различные* «стилевые течения», к каждому из которых принадлежат, конечно, не один, а несколько писателей. И сознавая, видимо, правомерность таких искажений, Я. Е. Эльсберг в той же статье говорит о «стилевых явлениях более широкого и менее индивидуального характера», предлагая называть их «стилевыми тенденциями» (с. 34). Значит, он все же различает в стиле писателей общие и индивидуальные свойства, но предлагает для такого различения не совсем удобную терминологию.

ческого мирозерцания писателя. А эти особенности создаются не усилиями отдельной личности, как бы она ни была талантлива, но порождаются всем состоянием национального общества в перспективах его исторического развития (см. с. 173). Отсюда вытекают *закономерные* особенности содержания произведений писателя и, далее, *соответствующие* им общие *принципы* художественного *выражения* — экспрессивно-образной формы произведений, их стиля. Значит, одни и те же общие стилевые принципы могут возникать в творчестве разных писателей, принадлежащих к одному литературному течению.

Каково же соотношение личной «творческой манеры» и стиля произведений отдельного писателя? Общее всегда воплощается в индивидуальном, и стиль никогда не возникает вне чьей-то «творческой манеры». Но в «творческой манере» одних писателей, наиболее талантливых, стиль может реализоваться с наибольшим возможным совершенством, со всеми своими закономерными особенностями, порождаемыми закономерностями содержания. А у других писателей, менее талантливых, не наделенных в достаточной степени даром творческой изобретательности и чувством меры, личная «творческая манера» может реализовать стилевые закономерности их произведений лишь в слабой степени или даже затемнить и исказить их.

При исследовании «стилевых течений», существующих в литературе социалистического реализма, надо сопоставлять в этом отношении такие произведения разных писателей, которые близки друг другу по своим проблематике и пафосу, родовым и жанровым свойствам. Только отсюда может возникнуть и *стилевая общность* произведений.

Такая общность очень отчетливо проявляется, например, в эпических произведениях национально-исторического жанрового содержания. В этих произведениях изображаются политические события большого масштаба с большим числом участвующих в них людей. Все личное здесь подчиняется общественному и растворяется в нем. Отсюда и своеобразие сюжетно-композиционной структуры таких произведений — хроникальность построения сюжетов, легкая и быстрая смена места и времени действия, отсутствие рассказчика, смотрящего на события со стороны, и т. п. Такая стилевая особенность возникает в произведениях разного объема — и в «Железном потоке» А. Серафимовича, и в «Падении Дaira» А. Мальшикина, и в «Тихом Доне» М. Шолохова, и в «Истоках» Я. Кратохвила.

Другая важная проблема, которая также относится к стилю произведений и по которой советские теоретики ведут в настоящее время активные споры, это — *проблема фантастики* в произведениях социалистической литературы. Одни литературоведы считают, что в образах произведений, для наибольшей значительности и заостренности выражения идейного содержания, вполне возможны и допустимы приемы гиперболизации, доходящей до фантастики и нарушающей тем самым *внешнее правдоподобие* изображаемо-

го¹. Другие полагают, что социалистическая литература, при конкретном историзме ее творческого мышления, может изображать жизнь только в формах и пропорциях явлений самой жизни².

Первое из этих мнений, видимо, более убедительно. Социалистическая литература, конечно, никогда не отказывалась от принципа гиперболизма, являющегося одной из важнейших сторон творческой типизации жизни. А в некоторых ее произведениях, в зависимости от их проблематики, пафоса, жанра гиперболизация изображаемого переходит в фантастику. Таковы многие произведения В. Маяковского, Б. Брехта, Ю. Марцинявичюса, А. Деднара и других писателей. В таких произведениях фантастика — это свойство экспрессивно образной формы, которая выражает содержание, вытекающее из гражданского, конкретно-исторического миропонимания и основывающееся на реалистическом принципе отражения жизни.

Но есть и другая фантастика изображения, которая выражает содержание, тоже в той или иной мере фантастическое, вытекающее из иллюзорных стремлений к потустороннему, как это бывало в произведениях «символистов», или же содержание крайне субъективистское, погружающее личность в глубину иррациональных переживаний и отвлекающее ее от общественных интересов, как это бывает в произведениях «модернистов».

Таковы основные теоретические проблемы, возникающие из изучения социалистической литературы.

Итак, историческое развитие художественной литературы народов мира значительно усложнилось на новейшей своей стадии. Продолжала развиваться литература критического реализма, проявляя нередко большое художественное новаторство. Вместе с тем крайне обострились в литературе многих стран субъективистские тенденции «модернизма» и формалистические «авангардистские» тенденции.

В противовес этим тенденциям возникла и быстро набирает силу литература, выражающая мирозерцание и идеалы социалистического общества разных народов, обладающая широчайшими горизонтами гражданских — социальных, нравственных, философских — запросов и конкретной историчностью художественного мышления, которая открывает ей новые, более разносторонние возможности реалистического отражения жизни, новые взаимодействия видов пафоса, новое богатство жанрового содержания, боль-

¹ Так, А. И. Метченко пишет о «разветвленной системе художественных форм в социалистическом реализме, допускающем наряду с изображением жизни в формах самой жизни романтический и условно-фантастический способы» («Октябрь», 1975, № 5, с. 199).

² Так, С. М. Петров считает «свойством и условием» реализма, в частности социалистического, такое изображение жизни, когда она «предстает в тех формах, в каких... протекает в самой... действительности». (В его кн.: Реализм. М., 1964, с. 164.)

шее разнообразие стилей. Реализуя все активнее новые свои особенности, усложняясь и обогащаясь в многонациональных формах своего развития, социалистическая литература вышла на авансцену мировой художественной жизни. Ее возглавляет многонациональная советская литература. Она вступает в новый период развития, обусловленный новым состоянием советского общества. «Упрочились союз рабочего класса, колхозного крестьянства и народной интеллигенции, дружба наций и народностей СССР, — отмечается в Конституции СССР. — Сложилось социально-политическое и идейное единство советского общества, ведущей силой которого выступает рабочий класс... Советское государство стало общенародным». В этих условиях в советской литературе возникнет новая проблематика, получат дальнейшее развитие новые жанры, создадутся новые особенности художественных стилей.

Рекомендуемая литература

- К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве. М., 1957.
В. И. Ленин о литературе и искусстве. М., 1957.
Программа Коммунистической партии Советского Союза. М., 1971.
Резолюция XXIV съезда Коммунистической партии Советского Союза по отчетному докладу Центрального Комитета КПСС.— В кн.: Материалы XXIV съезда КПСС. М., 1971.
О литературно-художественной критике. Постановление Центрального Комитета КПСС. 21 января 1972 года.— В сб.: Об идеологической работе КПСС. М., 1977.
Брежнев Л. И. Отчет Центрального Комитета КПСС и очередные задачи партии в области внутренней и внешней политики. Доклад XXV съезду КПСС 24 февраля 1976 года.— В кн.: Материалы XXV съезда КПСС. М., 1976.
- Луначарский А. В.* Ленин и литературоведение.— В кн.: А. В. Луначарский о литературе. М., 1957.
Илеханов В. Г. Искусство и литература. М., 1948.
- Аристотель.* Поэтика. М., 1957.
Буало Н. Поэтическое искусство. М., 1937.
Гегель Г. В. Ф. Эстетика в 4-х т., т. 1. М., 1968; т. 2. М., 1969; т. 3. М., 1971.
Гердер И. Г. Избранные сочинения. М.—Л., 1959.
Дидро Д. Избранные произведения. М.—Л., 1951.
- Белинский В. Г.* Русская литература в 1843 году.— Полн. собр. соч., т. 8. М., 1955; Сочинения Александра Пушкина. Статьи вторая и пятая.— Там же, т. 7. М., 1955; Взгляд на русскую литературу 1847 года. Статья первая.— Там же, т. 10. М., 1956.
Добролюбов Н. А. Темное царство (Теоретическое введение).— Полн. собр. соч., т. 2. М., 1935; О степени участия народности в развитии русской литературы.— Там же, т. 1. М., 1934.
Чернышевский П. Г. Эстетические отношения искусства к действительности.— Собр. соч. в 15-ти т., т. 2. М., 1949.
- Весселовский А. Н.* Историческая поэтика. Л., 1940.
Тли И. Чтения об искусстве. Изд. 3. Сиб., 1889.
- Актуальные проблемы социалистического реализма. Сб. М., 1969.
Барабаш Ю. Я. Вопросы эстетики и поэтики. М., 1977.
Вайман С. Г. Марксистская эстетика и проблемы реализма. М., 1964.
Горький М. О том, как я учился писать.— Собр. соч. в 30-ти т., т. 24. М., 1953; Советская литература.— Там же, т. 27. М., 1953.

- Диепров В. Д.* Проблемы реализма. Л., 1960.
- Ломидзе Г.* Единство многообразия. Вопросы национальной специфики советской литературы. М., 1957.
- Лотман Ю. М.* Анализ художественного текста. Л., 1972.
- Медведев П. Н.* Формальный метод в литературоведении. Л., 1928.
- Овсянников М. Ф., Смирнова З. В.* Очерки истории эстетических учений. М., 1963.
- Поспелов Г. Н.* Эстетическое и художественное. М., 1965.
- Соколов А. Н.* Теория стиля. М., 1968.
- Социалистический реализм сегодня. Сб. М., 1977.
- Сучков Б. Л.* Исторические судьбы реализма. М.; 1977.
- Теория литературы в 3-х т. М., 1962—1965.
- Фридендер Г. М.* К. Маркс и Ф. Энгельс и вопросы литературы. М., 1962.
- Эльсберг Я. Е.* Введение. — В кн.: Теория литературных стилей. М., 1976.

Предметный указатель

- Абстрактно-классовое понимание исторического развития литературы 167—168
— — сущности художественного творчества 169, 171
Авангардизм в литературе 162
Авторитарность художественного мышления 132
Анимизм в первобытном мышлении 59
Ассоциативность восприятия словесного изображения жизни 91—92
— — эстетического 55
— — первобытного мышления 58
- Баллада 112—113, 239
Басня 239, 249
«Верность» деталей как свойство реализма 288—289
Возвышенное как разновидность пафоса 192—194
Геронка как разновидность пафоса 197—198
— в национальных столкновениях 199
— в политической борьбе 200, 319
Гипербола в сюжетах эпических произведений 101
Гиперболизация изображаемого в искусстве 46
Гиперболизм в первобытном мышлении 60
Гуманистическое мышление в литературе Возрождения 131—132, 255
- Драма как жанр и ее разновидности 262
Драматизм в мифах о природе 195
— как разновидность пафоса 195—196
Драмы, понимаемые как комедии 267, 269—270
— — трагедии 265—266
— романтического жанрового содержания 269—272
Драмы противоречий общественных 196, 318
— — частной жизни 196—197
Драматургия в ее сходстве и различии с эпосом 115
— как литературный род 116—117
— — синтез словесного и пантомимического искусства 114
- Жанр как типологическая сторона художественного содержания 233
Жанровое содержание в стадиях его развития 240, 242, 247—248
— — как стилиобразующий фактор 305—306
Жанровые группы 279—280
— формы 234—239
— — в драматургии 238
— — в лирике 238
— — в эпосе 238
Жанры драматургические 261—272
Жанры лирические 273—279
— эпические 240—260
— в их соотношении с литературными родами 279
Живопись в возможностях ее родовых различий 125—126
- Заимствования, теория (компаративизм) 29
Закономерности развития знаний 76
— — идеологических систем 77
Замыслы творческие и их углубление 88
Знания и идеологические взгляды как сторона общественного сознания 79
Значительность проблематики произведений как критерий их художественности 290
- Игровой «момент» в содержании искусства 64
Игры обрядовые в первобытном обществе 63
Идеологическое мирозерцание писателя 81—84
Идеологическое мирозерцание писателя и его теоретические взгляды 82—86
Идиллия как разновидность нравоописательного жанрового содержания 250, 274—275
Иллюзия объективности эпического изображения 95, 102

- Индивидуальность писателя в ее значении для творчества 90
- Ирония как вид насмешливого отношения к жизни 222—223
- Искусства виды: временные, пространственные и пространственно-временные 122
- Искусства виды: изобразительные и экспрессивные 121
- в различии средств воспроизведения жизни 92, 123
- — однооставные и синтетические 122
- Искусства-и-ра теории 61—63, 169
- основные задачи 20—21, 49—50
- теории имманентные в XIX, XX вв. 27—30
- — материалистические в XVIII в. 13—14
- — объективно-идеалистические в античности и средневековье 7—9
- Искусство в его зависимости от общественной жизни 13—14, 22—23, 165—168, 172—174
- — специфических свойствах 11, 45, 55
- телодвижения в различии его родов 123
- Историзм художественного мышления как основа реализма 154—155
- — конкретно-исторический в социалистической литературе 313
- Классицизм как литературное направление 137—140
- Классовость литературы в ее конкретно-историческом понимании 175
- Комедии, понимаемые как драмы 273
- с утверждающей направленностью 338
- Комедия как жанр 261, 264—265, 270
- Комизм как свойство общественно-исторических характеров 220—221
- «Компактность» драматургического действия 116
- Композиция образов в эпических произведениях 102
- рассказывания в эпических произведениях 102
- сюжетов в эпических произведениях 100
- Конфликтность в драматургии 116
- в эпических произведениях 98
- Лиризм в эпосе и драматургии 119—121
- Лирика как литературный род 105
- Лирика медитативная 106
- описательная 110
- пейзажная 109—110, 279
- повествовательная 110
- Лиро-драматургия 118—119
- Лиро-эпика 111
- в «качественном» сочетании лирических и эпических «начал» 112
- в количественном сочетании эпических и лирических эпизодов 113
- Литература как вид искусства 43, 91—92, 121—122
- художественная в историческом возникновении 69, 72, 74
- Литературные влияния 129—130
- направления 134—135
- роды в философской эстетике 92—95
- — как стилиобразующий фактор 299—300
- течения 136, 140, 143, 339
- типы 98, 108
- Литературоведение — общественно-историческая наука 4—5
- в историческом развитии 6—12, 14—15, 22—24, 27—29, 32—33, 36—38
- Литературоведения теоретические проблемы 4—5
- — — основные 5, 39
- — — производные 5
- Магия в первобытном общественном сознании 57, 63
- Методология абстрактно-классовая 165—171
- конкретно-историческая 36—37, 173—174
- Мифологическая (арийская) теория 27—28
- Мифологическое жанровое содержание 241—242
- Мифология в первобытном общественном сознании 57
- Модернизм в литературе XX в. 161—162
- Мотивировка рассказывания в эпосе 104
- Музыка в возможностях ее родовых различий 124
- Народное значение произведений художественной литературы 179—180
- — — — в его абстрактном понимании 182
- — — — связи с ее классовостью 183—184
- — — — на разных стадиях ее развития 185—186
- Народность проблематики социалистической литературы 315
- Натурализм в отражении жизни 295
- Национально-историческое жанровое содержание 241—247, 276, 300
- Науки абстрактные, естественные, общественные 3
- Нереалистический («нормативный»)

- принцип отражения жизни 138, 276, 293—294, 301—302
 Новелла 142, 231, 256—258
 «Нормативность» отражения жизни в художественной литературе 295—296, 301
 Народноописательные («этологические») жанры 247—248, 279—300
 — — — в драматургии 263—264
 — — — в лирике 274—275, 277—278
 Народноописательные («этологические») жанры в эпосе 248—250
 Народноописательных произведений конфликты 248
 Образность как закономерное свойство формы искусства 46—47
 Образы иллюстративные 51
 — фактографические 51
 — художественные 47—48, 52—53
 Объективная и субъективная стороны художественного содержания 50—51
 Объективное и субъективное в теориях литературных родов 92—95
 Объективность эстетических достоинств художественных произведений 54
 «Объективный» и «субъективный» способы рассказывания в эпосе 103
 Ода в различных жанровых содержаниях 275—276
 Пафос литературных произведений 19, 44, 188—190
 — — — в его разновидностях 184—185, 190—192
 — — — как стилеобразующий фактор 306
 Партийность художественной литературы 176
 — — — в ее исторических различиях 178—179
 — — — социалистического реализма 313—314
 Пейзаж в эпических произведениях 100
 Производательность речи в эпических произведениях 100
 Позитивизм в литературоведении 26—27
 «Портреты» персонажей в эпосе 100
 Правдивость историческая идейной направленности произведений как критерий их художественности 90—91, 295
 Предмет лирического воспроизведения жизни 105—106
 — драматургического и эпического восприятия жизни 97
 Предметная образительность в эпосе 100
 Преемственность и апитеза в развитии художественной литературы 128—129
 — — новаторство в развитии художественной литературы 128
 Принципы художественного отражения жизни 154, 280—282, 286—287, 301—302
 Реализм в изображении частной жизни 287
 — его противоречия с замыслом произведения 282—283, 287—288
 — как литературное направление 157—159
 — — научное понятие в советском литературоведении 332—334
 — — принцип отражения жизни 155, 281—283, 286—287, 301
 — критический и утверждающий 327—330
 Реалистическое преодоление «нормативных» замыслов 297
 Реальность стихийная в литературе на разных стадиях развития 296
 Речь как универсальное средство художественного познания 42—43, 91
 Роман как жанр 255
 Роман-эпопея 335—337
 Романтические повести 260
 — поэмы 260
 Романическое жанровое содержание в драматургии 265—270
 — — — лирике 273—275, 277—279, 300
 — — — эпосе 253—255, 257—258, 260—261
 Романы авантюрно-иллюэвские 257
 — авантюрно-рыцарские 256
 — концентрические 156, 259
 — хроникальные 260
 Романтизм как литературное направление 149—157, 167
 Романтика в произведениях социалистического реализма 319
 — «дуалистическая» и «монистическая» 218—219
 — как разновидность пафоса 213—214
 — и героика 218
 — на разных стадиях развития литературы 218—219, 300
 Сарказм как вид насмешливого отношения к жизни 222
 Сатира как жанр 249—251, 277
 — — разновидность пафоса 225—226, 321
 — юмор в их общих свойствах 225
 Сентиментализм как литературное направление 147, 150
 Сентиментальность как разновидность пафоса 207—209

- Символизм в литературе XIX—XX веков 161—162
- Синкретизм литературных родов в первобытном творчестве 234—236
- художественный в первобытном творчестве 66
- Смех в его разновидностях 221—223
- Советская литература 311—312
- Содержание и формы его развития 39—41
- — — — выражения 42—43
- литературных произведений в единстве его сторон 49—50
- — — — конкретно-исторических и типологических свойствах 299
- Социалистическая литература в ее критической направленности 331—332
- — на ранних стадиях развития 163—164
- Социалистический реализм как литературное направление 325—326
- — — — принципы художественного отражения жизни 326
- Социалистического реализма литература 313
- — литература в единстве утверждения и отрицания жизни 320
- Стадиальная общность развития национальных литератур 127—128
- Стадии исторического развития национальных литератур 131—133
- литературного развития и хронологические эпохи 130
- Стилевой и стилистический анализ произведений 306
- Стилеобразующие факторы 306
- Стиль литературных произведений 168—169, 244—245, 254, 303—306
- Стильность формы произведений искусства 56, 302
- Структурализм в литературоведении 35—36
- Субъект рассказывания в эпических произведениях 102
- Субъективная эстетика 54—55
- Сюжет и фабула (термины) в различном их понимании 32—33, 99, 103—104
- — — — эпических произведений 99, 102
- как индивидуальный ход событий и схема сюжета 29, 100
- как сторона формы произведений 99—100
- Сюжетное и спешеческое время в драматургии 116—117
- Талант в его значении для художественного творчества 83—84
- Творческая манера и стиль 339—340
- Творческие методы 326, 333
- «Творческий метод» как понятие в различном его понимании 333—334
- Творческие программы классицизма 136—139
- — реализма 157—160
- — романтизма 148—152
- Теоретические взгляды (убеждения) писателя и их значение для творчества 82—85
- Типизация жизни в искусстве 11—12, 24, 46—50
- творческой теории 11—12, 21, 24, 47
- творческая в драматургии и эпосе 97—98, 115
- — в лирике 108
- эмоционально-гиперболизирующая коллективная в первобытном мышлении 60—61
- Типические обстоятельства 286
- — в их «симптомах» 287—288
- характеры 286
- Трагедия как жанр 262—263
- Трагедии мифологические 262
- национально-исторические 267—271
- романтические 204—205
- Трагизм как разновидность трагедии 201
- в мифологических сюжетах 202
- произвола и слабости власти 202—205
- слабости протестантских и революционных движений 204
- в противоречиях частной жизни 206
- Трагические характеры 206
- Утопии как разновидность правоописательного жанра 250, 264
- Фабля как эпический жанр 256
- Фабула эпических произведений как сторона композиции рассказывания 103—104
- Фантазия как «момент» творческого процесса 48—49
- Фантастика в художественной литературе 101
- — — — социалистического реализма 340—341
- Фарс как драматургический жанр 266
- Форма как разновидность или стадия исторического развития содержания («внутренняя форма») 40—41
- — система средств выражения содержания («внешняя форма») 42
- выражения в драматургии 16
- — — — лирике 11
- — — — эпосе 99—105
- Формализм в литературоведении 31—34
- Форма выражения — совершенство —

- как критерий художественности произведений 53—54, 90, 295
- Характерность явлений жизни как искусствоведческое понятие 24, 44—45
- — общественного бытия 97
 - процессов общественного сознания 106—107
- Характеры общественно-исторические как «предмет» искусства 13, 17, 24, 44—45
- Художественная идея 16, 19, 44
- проблематика 49, 299
- Художественное претворение характерности жизни 11—12, 47—48
- Художественно-эстетическое достоинство произведений 52
- Художественные системы 308—309, 339
- — в их взаимодействии с литературными стилями 301—308
 - — — исторических закономерностях 308
 - — и литературные направления 310
 - — — литературные течения 309
- Шванки как литературный жанр 257
- Экспрессивная образность художественной формы 50, 53
- Экспрессивность деталей художественных образов 47, 52
- Элегия в различных жанрового содержания 273—275
- Эмоционально-идейная оценка характерностей изображаемой жизни 50
- Эпосы народные 244
- личного творчества 245
- Эпос как литературный род 97—98
- Эстетика (герменевтика) в двух значениях 52—53, 190—191
- Эстетические «вкусы» в теориях искусства 8—12, 55
- «категории» 190—191
- Эпиграфические теории происхождения искусства 30—31
- Юмор как разновидность пафоса 19, 224—228
- и сатира в их общих свойствах и различиях 225

| | |
|--|----------------|
| <i>Введение. Историческое развитие теории литературы</i> | <i>4</i> |
| 1. Эпоха философского «ведения» искусства и литературы | 5 |
| 2. Возникновение литературоведения как исторической науки | 14 |
| 3. Прогрессивные методологические тенденции в литературоведении буржуазного общества | 18 |
| 4. Развитие позитивизма в буржуазном литературоведении | 25 |
| 5. Конкретно-историческая методология | 36 |
| <i>Часть первая. Художественная литература в ее социально-исторической специфике</i> | <i>39</i> |
| I. Содержание и форма в жизни и искусстве | 40 |
| II. Искусство как форма познания жизни | 43 |
| III. Происхождение искусства как формы развития общественного сознания | 57 |
| IV. Идеологическое значение искусства | 75 |
| V. Художественная литература в различии ее родов | 91 |
| 1. Теория литературных родов у Аристотеля и Гегеля | 92 |
| 2. Особенности эпоса | 97 |
| 3. Особенности лирики | 105 |
| 4. Лирико-эпика | 111 |
| 5. Драматургия | 113 |
| 6. Лирико-драматургия | 118 |
| 7. Лиризм в эпосе и драматургии | 119 |
| VI. Искусство слова и другие виды искусства | 121 |
| <i>Часть вторая. Закономерности развития художественной литературы</i> | <i>127</i> |
| VII. Стадии развития европейских литератур | 127 |
| 1. Стадиальная общность национальных литератур | 127 |
| 2. Ранние стадии развития национальных литератур | 131 |
| 3. Литературные течения и направления | 134 |
| 4. Литературные течения ранних стадий литературного развития | 140 |
| 5. Литературные направления сентиментализма и романтизма | 145 |
| 6. Литературные направления реализма | 154 |
| 7. Дальнейшее развитие национальных литератур. Основные тенденции | 160 |
| VIII. Методология изучения литературы | 164 |
| 1. Классовость и партийность творчества | 164 |
| 2. Народность литературных произведений | 179 |
| IX. Пафос литературных произведений и его разновидности | 188 |
| 1. Понятие пафоса у Гегеля и «эстетические категории» | 188 |
| 2. Возвышенное | 192 |
| 3. Драгматизм как вид пафоса | 195 |
| 4. Героика | 197 |
| 5. Трагизм | 201 |

| | |
|---|-----|
| 6. Сентиментальность | 207 |
| 7. Романтика | 213 |
| 8. Юмор и сатира как разновидности пафоса | 220 |
| X. Литературные жанры | 230 |
| 1. Жанровые формы | 234 |
| 2. Мифологические жанры в эпосе | 240 |
| 3. Национально-исторические жанры в эпосе | 243 |
| 4. Нравописательные жанры в эпосе | 247 |
| 5. Романтические жанры в эпосе | 254 |
| 6. Жанры в драматургии | 261 |
| 7. Жанры в лирике | 273 |
| XI. Принципы литературно-художественного отражения жизни | 280 |
| 1. Понятие реализма в русской критике | 281 |
| 2. Ф. Энгельс о реализме | 285 |
| 3. Реализм в советском литературоведении 1930 — 60-х годов | 289 |
| 4. Переалистический принцип отражения жизни | 292 |
| XII. Стили, художественные системы и литературные течения | 299 |
| 1. Типологические свойства содержания произведений и его исторически-конкретные стороны | 299 |
| 2. Литературные стили в их исторической конкретности | 302 |
| 3. Художественные системы и стили | 306 |
| XIII. Литература социалистического реализма как новый этап развития мировой литературы | 310 |
| 1. Идейное содержание литературы социалистического реализма | 311 |
| 2. «Творческий метод» и направление литературы социалистического реализма | 325 |
| 3. Богатство жанров литературы социалистического реализма | 334 |
| 4. Разнообразие стилей и творческих манер | 339 |
| <i>Рекомендуемая литература</i> | 343 |
| <i>Предметный указатель</i> | 345 |

Геннадий Николаевич Поспелов
ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

Редактор *Л. А. Дрибшская*
Художник *Ю. Шленер*
Художественный редактор *И. Е. Ильенко*
Технические редакторы *Л. А. Муравьева, З. А. Муслимова*
Корректор *Е. К. Штурм*

ИБ № 1166

Изд. № РД-21. Сдано в набор 27.01.78. Подп. в печать 26.06.78.
А-05677. Формат 60 × 90¹/₁₆. Бум. тип. № 2. Гарнитура Тайме. Печать
высокая. Объем 22 усл. печ. л. 25,74 уч.-изд. л. Тираж 75 000 экз.
Зак. № 1784. Цена 1 р. 20 к.

Издательство «Высшая школа»,
Москва, К-51, Неглинная ул., 29/14

Ордена Октябрьской Революции, ордена Трудового Красного Знамени
Ленинградское производственно-техническое объединение «Печатный
Двор» имени А. М. Горького Союзполиграфпрома при
Государственном комитете Совета Министров СССР по делам изда-
тельств, полиграфии и книжной торговли. 197136, Ленинград, 11-136,
Гатчинская ул., 26.

1 р. 20 к.

