

Литературная
критика
европейских
социалистических
стран

Литературная критика европейских социалистических стран

Выпуск 2

РЕВОЛЮЦИОННЫЕ ТРАДИЦИИ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ
ЛИТЕРАТУРЫ



Москва. «Художественная литература». 1978

8 И
Л 64

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ:

Ю. В. Богданов, Г. Я. Ильина, Д. Ф. Марков,
В. А. Хорев, С. А. Шерлаимова

© Статьи русских авторов, составление, переводы.
Издательство «Художественная литература», 1978 г.

Оформление художника
Ю. АЛЕКСЕЕВОЙ

Л 70202-394
028(01)-78 220-77

ОТ РЕДКОЛЛЕГИИ

Литературы европейских социалистических стран, вместе с советской литературой, принадлежат сегодня к подлинному авангарду мирового литературного процесса. Важную и все возрастающую роль в их развитии играет марксистская критика, помогающая объединять и направлять на служение социалистическим идеалам усилия писателей разных направлений, разных творческих индивидуальностей.

Одной из главных проблем, над которой работает критика и литературоведение социалистических стран, является проблема традиций, самым непосредственным образом связанная с характером и перспективами современного художественного развития. Эта проблема всегда привлекала к себе внимание марксистской критики, однако на современном этапе она приобрела особый смысл, наполнилась новым содержанием. Речь идет уже не только об отношении к классическому наследию, но в первую очередь об отношении социалистической литературы к ее собственным традициям, к традициям революционной литературы межвоенного периода, к традициям литературы антифашистского Сопротивления. Не случайно по этим вопросам уже не один десяток лет ведутся неухаживающие дискуссии, сталкиваются различные точки зрения.

Настоящий сборник, представляющий собой второй выпуск продолжающегося издания «Литературная критика европейских социалистических стран», объединяет работы критиков и литературоведов этих стран и советских специалистов по европейским социалистическим литературам, посвященные анализу традиций национальных литератур прошлого в их соотношении с современным литературным процессом. В основу сборника положены материалы международной научной конференции «Революционные традиции и современный литературный процесс в европейских социалистических странах», состоявшейся в декабре 1974 года в Институте славяно-

ведения и балканистики АН СССР¹. В него также включены статьи по данной проблематике критиков европейских социалистических стран, опубликованные в последние годы.

Распределение статей по разделам продиктовано соответствующими аспектами исследования. В первый раздел вошли работы, посвященные общим методологическим проблемам: значению традиций литературы прошлого и различного к ним подхода для разработки теоретических основ социалистического реализма, роли традиций в определении сегодняшней культурной политики, в процессе формирования общности литератур европейских социалистических стран.

Предметом анализа авторов статей второго раздела является опыт революционной и антифашистской литературы прошлого с точки зрения его актуальности для современного литературного процесса как в общем плане, так и применительно к опыту отдельных национальных литератур.

Каждая новая историческая эпоха приносит свое прочтение классической литературы, всегда так или иначе обусловленное особенностями новой действительности. Социалистическое общество кровно заинтересовано во всестороннем и глубоком освоении классического наследия в целях воспитания всесторонне развитой личности современного человека. Вместе с тем в каждой национальной литературе — как это показано в статьях третьего раздела — отношение к наследию имеет свою специфику, определяемую характером этого наследия, историей его освоения в критике и многими другими причинами. Вопрос об отношении к классическому наследию по-разному стоит, например, в современной румынской литературе и в литературе ГДР. По-разному преломляются в польской литературе традиции классического реализма и романтизма и т. п.

В специальный раздел выделены работы, рассматривающие традиции марксистской критики в отношении к сегодняшним теоретическим спорам и современному литературному процессу. Ученые разных стран убедительно доказывают ценность национального опыта борьбы марксистской критики за подлинно революционную литературу.

Как уже говорилось, некоторые вопросы традиций революционной литературы до сих пор продолжают вызывать споры, которые отчасти нашли отражение и в статьях настоящего сборника. Так, марксистская критика давно отказалась от огульного зачеркивания художественного опыта авангардистских течений 20—30-х годов. Дифференцированный подход позволяет выявить все ценное в творчестве значительных художников, в то или иное время примыкавших

¹ Для настоящего издания доклады и выступления просмотрены и доработаны авторами.

к этим течениям и, как правило, в конце концов порывавших с ними во имя подлинно революционного творчества. Но неперенным условием такого дифференцированного подхода является принципиальная марксистская критика идеалистических эстетических теорий и мировоззренческих заблуждений сторонников авангардизма. Забвение этого принципа ведет к искажению исторической правды. Между тем среди некоторых зарубежных литературоведов все еще бытует миф об авангардизме как наиболее революционном течении литературы XX века. Poleмикой с этим мифом объясняется резкость постановки вопроса в некоторых затрагивающих эту проблематику статьях сборника, например, в статье В. Калезича, посвященной анализу идеологических позиций сербского сюрреализма 30-х годов. В несколько ином ключе рассматривает опыт венгерского авангардизма М. Белади, который в своей статье делает акцент на значении художественного творчества его крупнейшего представителя — Л. Кашшака. Разные точки зрения высказываются и в связи с традициями марксистской критики европейских социалистических стран, например, в оценке эстетической теории Д. Лукача (статьи Д. Боднара, А. Кляйна, С. Рожновского).

Дискуссионный характер носят и некоторые другие положения. Но в основном и главном позиции представленных в сборнике критиков разных стран едины. Традиции социалистической литературы рассматриваются в свете ленинского учения о партийности литературы, причем авторы придерживаются широкой концепции социалистического реализма как наиболее прогрессивного направления мирового литературного процесса, способного к безграничному художественному обогащению и развитию.

Предлагаемый читателю сборник не претендует на исчерпывающее освещение традиций социалистической литературы и марксистской критики европейских социалистических стран. Но в определенной мере он отражает современное состояние разработки этих важных и интересных проблем, степень решенности либо дискуссионности отдельных вопросов и тем самым, как нам кажется, помогает глубже понять процессы, идущие сегодня в критике и литературоведении социалистических стран и шире — в их современном культурном развитии вообще.

**МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ
ИЗУЧЕНИЯ
РЕВОЛЮЦИОННЫХ ТРАДИЦИЙ
СОВРЕМЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ**

**СОЦИАЛИСТИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ —
ГЛАВНОЕ НАПРАВЛЕНИЕ
ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОГРЕССА НАШЕЙ ЭПОХИ¹**
(ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ)

Теория социалистического реализма призвана обобщать современный художественный опыт, видеть его связь с традициями прошлых эпох, четко определять отношение нашего метода к другим направлениям, выявлять и обосновывать исторические перспективы развития литературы и искусства. Большой счет предъявляет к ней общество, которое мы строим и в котором мы живем. Ведь социализм — это не только экономика, а гармонический комплекс экономики и культуры. Роль культуры в нашем обществе будет все более возрастать, ибо мы идем к многостороннему осуществлению богатых творческих возможностей самой высокой ценности — человека.

Объективно раскрывая смысл и особенности художественной культуры, ее богатство и многообразие, пути ее развития, теория социалистического реализма обращена и к художнику, и к широкому читателю. Она является значительным фактором духовной жизни общества: воздействует на творческий процесс, способствует повышению общественной и нравственной функции искусства социализма, воспитанию эстетического чувства народа — то есть оказывается включенной в решение больших социальных проблем эпохи.

¹ В дальнейшем под строкой в начале публикации будет указываться ее источник, если представленный материал не является докладом или выступлением на конференции.

У нас есть немало завоеваний в разработке крупных теоретических проблем. Здесь, конечно, невозможно говорить о них исчерпывающе подробно. Остановлюсь лишь на некоторых вопросах, которые более непосредственно связаны с общей темой нашей конференции и возникшей на ее основе книги.

Следует отметить прежде всего расширение базы наших исследований. От изучения творчества одного художника или даже одного произведения мы переходили к изучению определенных исторических периодов той или иной национальной социалистической литературы, прослеживали в этих рамках динамику целостного литературного процесса. Далее шли к сопоставлению опыта одной литературы с опытом другой, третьей... В настоящее время сравнительные исследования все больше утверждаются в данной области науки. Их огромное преимущество в том, что они опираются на международный художественный опыт. Мы вышли за пределы отдельных, изолированно рассматриваемых, национальных литератур и в то же время пришли к более глубокой их характеристике, потому что увидели их в контексте мировом. Благодаря этому шире раскрылась диалектическая связь общего и особенного. Объективный учет многообразия различных национальных литератур служит надежной основой для установления общих закономерностей их развития.

Нельзя сказать, что сравнительно-историческое, в особенности сравнительно-типологическое изучение литературы и искусства находит полное понимание и поддержку у всех наших теоретиков. Существуют различия, связанные прежде всего с трактовкой соотношения общего и особенного. Нередко и сегодня проявляются крайности, обнаруживающие односторонний, недиалектический подход к этой важнейшей проблеме. Одни литературоведы, недостаточно сообразуясь с конкретно-национальными особенностями разных социалистических литератур, иногда ограничиваясь наблюдениями в рамках лишь одной из них, пытаются делать глобальные выводы о закономерностях их развития в международном масштабе. В результате возникают неоправданные схемы, абстрактная логизация. Представители другой крайности справедливо говорят о значении национальной специфики отдельных литератур, о неповторимости творческих индивидуальностей и создаваемых ими обра-

зов. Но дело в том, что все это подчеркивается с целью отрицания общности в социалистических литературах разных стран и народов. Парадокс в том, что эти литературоведы, внешне отстаивая значение художественного феномена, в действительности принижают его, ибо, как известно, общее складывается из частного, а степень значительности частного может по-настоящему раскрыться только в общем.

Абсолютизация национально-специфического ведет к отрицанию сравнительно-типологических исследований, к искаженным представлениям об общественном и художественном процессе. Вспомним период кризиса 1968 года в Чехословакии. Там в это время получили распространение теории об особом, национально-неповторимом социализме. «Особость» означала отрицание общих закономерностей социалистической системы, а потом и прямой отход от социализма. Нечто подобное происходило и в области литературы, на ярко выраженной специфике которой спекулировали ревизионисты. И дело не только в том, что отвергался термин «социалистический реализм». Вслед за этим вообще отвергался закономерный ход развития социалистического искусства, обосновывалась необходимость возрождения модернистских течений.

Современный этап теории социалистического реализма характеризуется многоплановостью исследований и в Советском Союзе, и в других странах. Во многих работах освещаются проблемы генезиса нового искусства, отдельных его периодов, творчество крупных его представителей и т. д. Но необходимо подчеркнуть важнейший аспект теоретической мысли сегодня — сосредоточение внимания на эстетической природе метода, на всестороннем раскрытии его возможностей как принципиально новой художественной системы.

Результаты наших исследований можно оценить только с позиций историзма. Они отличаются от «внезапных вспышек» типа, например, обнаружения редких ископаемых или даже архивных находок. Специфика анализа живых общественных явлений, которыми мы занимаемся, состоит в том, что явления воспринимаются в историческом развитии и поступательная динамика научной мысли выражает себя в открытии новых сторон, качественно новых черт этого развития. Так, понятия «реализм», «гуманизм» имеют, конечно, широкое абстраги-

рованное значение, но они в разные периоды обогащаются в соответствии с конкретно-исторической определенностью характеризующих ими явлений. Вопрос в том и состоит, чтобы ясно увидеть эти исторические ступени, установить и их преемственную связь, и качественные различия между ними.

Рассматривая социалистический реализм как новый тип художественного сознания, мы говорим о необычайной широте его эстетической платформы. Широта эта основывается прежде всего на глубоком, последовательно объективном познании мира, которое открывает перед нашим искусством марксистская философия. Познание мыслится не как зеркальное отображение действительности, а как творческий акт. Марксизм тем отличается от предшествующего ему материализма, в том числе и феербаховского, что он воспринимает действительность не только как объект созерцания, но и как человеческую деятельность. Познавая мир, человек воздействует на него, стремится к его преобразованию. И чем объективнее и глубже познание, тем выше, значительнее субъективно-творческая деятельность человека. В этом и состоит мера свободы художника, понятой не как анархический произвол личности, а как свобода правдивого познания и творчества. Вот почему художественная индивидуальность имеет в социалистическом искусстве наиболее широкий диапазон проявления.

Мы говорим «наиболее широкий диапазон», признавая значение субъективно-творческого фактора в прежнем искусстве. Все понимается путем сравнения. И ничто не возникает вдруг, как Минерва из головы Юпитера, — явления искусства также необходимо видеть в исторической поступательности художественного прогресса.

Известно, что всякому подлинному искусству чужд фактографизм. Всякое прогрессивное искусство стремится к историзму художественного мышления. Социалистический реализм не только не противостоит этим законам, но, наоборот, органически связан с ними — он представляет собой логическое продолжение традиций этого искусства, возник на столбовой дорожке его развития как его совершенно закономерный этап. С точки зрения динамики художественного процесса важно увидеть качественные особенности этого этапа. Они в новом типе гуманизма.

Гуманизм — главная сфера проявления искусства. Мы говорим о его различных исторических стадиях — о гуманизме античном, о гуманизме Ренессанса, Просвещения... Историческая типология гуманизма служит основой для типологии художественной культуры. Закономерно возникший социалистический гуманизм определяет собой новый тип культуры. Речь идет о возникновении особой общности культуры, преемственно связанной с демократической культурой прошлого и вместе с тем отличной от нее. Отличие — в новом понимании связей человека и общества.

Марксизм видит человека в системе общественных отношений. Некоторые буржуазные теоретики вульгарно истолковывали это положение как якобы утверждающее одностороннюю зависимость личности от социальных детерминант. Иные из них (например, экзистенциалисты) даже упрекали марксизм в невнимании к человеку и предлагали в порядке «дополнения» свои антропологические теории.

Но марксизм, как сказано выше, никогда не утверждал подобной односторонности. Наоборот, всегда подчеркивал необходимость развития субъективно-творческого начала в человеке. И главное — он наполнил эту субъективность глубоким смыслом — правдой понимания исторического процесса.

Открыв законы развития общества, марксизм вооружает человека знанием этих законов, дает ему тем самым верную историческую перспективу, поднимает его на уровень сознательной деятельности. А это и есть подлинная духовная свобода личности вообще и, разумеется, личности художника.

Со всем этим связана широта возможностей нового искусства. И вполне естественно, что оно открыто прогрессивным художественным традициям. Задача всестороннего изучения преемственной связи с этими традициями — одна из остро актуальных задач современного этапа теории социалистического реализма, ее решение самым непосредственным образом касается и практики развития современных социалистических литератур.

Как относится социалистический реализм к другим художественным течениям? Каково значение для него предшествующей ему революционной традиции?

Буржуазные эстетики нередко искаженно представляют литературную ситуацию XX века. Они выдвигают на первый план модернистские течения, считая их авангардными. На самом деле картина выглядит иначе: главное содержание художественного прогресса определяют критический реализм и реализм нового типа — социалистический. Напомним некоторые факты.

Социалистические литературы имеют свою немалую историю. Они зародились в одних странах еще в середине XIX, в других — в конце XIX — начале XX века. В 20—30-х годах в странах Центральной и Юго-Восточной Европы, о которых мы говорим, литературы эти сформировались как значительные течения. Их интенсивное развитие связано и с влиянием Великой Октябрьской революции, и с революционным подъемом внутри стран. Они опирались на традиции первых пролетарских писателей, выступавших еще в XIX веке, огромную роль в их развитии сыграли традиции национальной классики. Необходимо также иметь в виду значение опыта советской литературы, прежде всего опыта Горького и Маяковского.

В силу того, что социалистические литературы уже в те годы были связаны с наиболее передовыми идеалами эпохи, они заняли заметное, нередко ведущее место в национальном литературном процессе. Ведь невозможно представить себе чешскую и словацкую литературы этих лет без таких, например, революционных писателей, как Волькер и Нейман, Незвал и Новомеский, Гашек и Илемницкий, Майерова и Ольбрахт, Фучик и Ванчура; болгарскую — без Смирненского и Милева, польскую — без Броневского и Кручковского, немецкую — без Бехера, Брехта, Бределя; известно значение для литератур югославских народов широко развившегося в 30-х годах течения «социального реализма».

Именно социалистические литературы были уже тогда авангардными течениями. Они продолжали великие гуманистические традиции прошлого, обогащали их, утверждая гуманизм нового типа — социалистический, изображали человека революционного мироощущения; в творчестве их представителей нашел свое правдивое и яркое отражение реальный ход социального прогресса эпохи.

В развитии социалистических литератур были, разумеется, и неудачи, давали знать о себе узко сектантские

концепции и взгляды, которые иногда вели к известной изоляции от общедемократического литературного движения. С течением времени ошибки изживались. В главном же своем русле литературы эти представляли наиболее живую и действенную часть художественной мысли каждой страны. В 30-х годах их позиции укрепились за счет прилива значительной части художественной интеллигенции: фашистская угроза войны вызвала в разных странах широкое движение прогрессивных деятелей культуры, которые неизбежно шли на сближение с социалистической культурой, последовательно обличавшей антигуманистическую мораль фашизма.

Во всех этих процессах велико значение интернационального опыта советской литературы. Первый съезд советских писателей был, в сущности, не только всесоюзным, но и международным форумом литератур социализма. На нем присутствовали многие делегации из зарубежных стран. Своим идейным единством и многообразием выдающихся произведений советская литература как бы демонстрировала перед миром преимущества избранного ею пути. К тому же на съезде с основным докладом выступал М. Горький — всемирно признанный основоположник нового типа литературы. Широко применялось понятие социалистического реализма как определение метода этой литературы. Горький видел в нем творческую программу, направленную на художественную реализацию последовательно революционных гуманистических идей.

Ощущение идейной общности социалистических литератур было характерно не только для советских, но и для зарубежных писателей, которые сознавали себя создателями литератур нового мира. В разных странах вошли в обиход понятия «социалистический реализм», «новый реализм», «социальный реализм» и другие. Независимо от терминологических различий речь повсюду шла о сходном содержании этих терминов и понятий, а именно — о реализме нового типа. Писатели и критики прибегали к таким понятиям отнюдь не как к внешним заимствованиям, не под влиянием моды, а в результате осознания реальных историко-литературных процессов в своих странах. С полным основанием С. К. Нейман писал, что понятие социалистического ре-

лизма было принято «вследствие принципов, которые намного старше самого этого термина»¹.

Социалистические литературы находились в открытой конфронтации с реакционно-модернистскими течениями, уходящими от социально-общественной проблематики, по существу, противопоставившими себя гуманизму. История произнесла свою объективную оценку — течения эти в общем оказались вне пределов художественного прогресса.

Интересно и принципиально важно отметить, что многие крупные писатели, принадлежавшие к модернистским течениям, но честно искавшие путей к художественной правде, сближались с социалистической литературой, нередко принимали ее программу. Сближались, отказываясь от прежних позиций, разрывая с ними — значит, решения эти были осознанными, выстраданными. Известен путь А. Блока и В. Брюсова, порвавших с символизмом и перешедших в лагерь революционной литературы. В стихотворениях «Исповедь» и «Метафизика» Л. Стоянов с беспощадной откровенностью говорил о символистском периоде своего творчества, он сожалел, что «провел четверть века бесцельного скитания в стране химер и ветряных мельниц». Свой переход к революционному пониманию мира, начавшийся в 20-х годах и глубоко проявившийся в 30-х, он назвал «концом темницы», «вторым рождением».

Особое место в литературном движении 20—30-х годов занимали левоавангардистские течения, отличавшиеся глубокой противоречивостью. Они заключали в себе, с одной стороны, тенденции революционно-социалистические (показательно, что многие представители, например, чешского «поэтизма» состояли в коммунистической партии), с другой стороны, в них сказывалось влияние модернизма, разного рода субъективистских взглядов и концепций. В какой-то степени они участвовали в развитии революционных литератур, а в какой-то противостояли им. И характерен путь крупных писателей, связанных с авангардизмом. Это был путь идейной кристаллизации, сближения с жизнью народа. Упомяну в этой связи В. Незвала. Чутьем большого художника он улавливал бесперспективность авангардизма, отходил от

¹ «Марксистская литературная критика в Чехословакии. 20—30-е годы». М., 1975, с. 81.

фальши, от всего того, что уводило его от художественной правды, и все больше утверждался на позициях нового, социалистического искусства.

Еще в 1905 году В. И. Ленин писал о новой литературе: «Это будет свободная литература, потому что не корысть и не карьера, а идея социализма и сочувствие трудящимся будут вербовать новые и новые силы в ее ряды»¹. Так это и было в действительности. Социалистическая литература утверждалась в своем объективно-историческом развитии как литература большого синтеза — и в смысле глубокого проникновения в закономерности социальной и духовной жизни общества, и в смысле наследования всех завоеваний художественного прогресса. Новая, социалистическая концепция человека, сознающего реальное движение истории и готового активно бороться за торжество идеалов гуманизма, оказалась близкой многим талантливым художникам их собственным поискам и размышлениям.

Очень характерны изменения в самом крупном литературном направлении — критическом реализме, происходившие в конце XIX — начале XX века. Изменения эти убедительно показаны в ряде известных работ на материале русской и многих зарубежных литератур. Здесь я подчеркну только некоторые выводы.

Творчеству многих представителей этого направления (например, и Л. Толстого, и И. Вазова, и В. Реймонта, и др.) присуще острое ощущение социально-классовых противоречий, пафос обличения эксплуататорского общества в их произведениях достигает предельного накала; иные из художников постепенно приходили к эстетическому утверждению положительных начал жизни в образе человека, выражающего социально-освободительные настроения народных масс; часто возникали мотивы стихийного протеста, вместе с тем заметно формировалось понимание объективного хода общественного развития, исторической перспективы (Елин-Пелин, М. Конопницкая); наконец, мы наблюдаем процесс перерастания абстрактного гуманизма и гуманизма пассивного сочувствия народу в революционно-действенный, социалистический гуманизм, как это произошло, например, в творчестве М. Пуймановой. И процесс этот означал качест-

¹ В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 12, с. 104.

венное преобразование прежнего метода — возникновение реализма нового типа.

Таким образом, критический реализм — не только великая традиция, на которую опирается реализм социалистический. Изменения, происходившие в нем в XX веке, свидетельствуют, во-первых, о назревшей исторической необходимости рождения нового искусства, во-вторых, о том, что сам критический реализм был одним из непосредственных истоков, участников становления и развития этого искусства.

Во всем этом выразились важные тенденции мирового литературного развития — ясно выявилось подлинно авангардное, определяющее значение искусства социалистического реализма в художественном прогрессе нашей эпохи.

В 20—30-х годах социалистическими художниками были созданы крупные произведения, в которых нарисована правдивая картина общественной жизни тех лет. В условиях наступления фашистской реакции революционная литература честно и решительно несла правду в народ, изображала активных борцов за национальную независимость и социальную свободу. Многие ее представители были активными участниками движения Сопротивления, иные из них, среди которых имена выдающихся писателей Фучика и Вапцарова, погибли в схватке с фашизмом.

Интенсивно развивалась в тот период марксистская эстетика и критика — неотъемлемая часть революционной литературы. В статьях и книгах таких видных писателей и критиков, как Г. Бакалов, Т. Павлов, И. Фик, К. Конрад, Б. Вацлавек, Э. Уркс, И. Бехер, Р. Фокс, Б. Брехт, Д. Йованович, В. Мартеланц и других, научно обосновывались принципы революционной литературы, исторические перспективы ее развития.

Таким образом, литературы социалистического реализма уже в предвоенные годы имели замечательные традиции. И вполне естественно было их продолжение и развитие в условиях после победы народно-демократических революций. Традиции эти — национальная гордость каждой страны. Осуществление преемственной связи с ними способствовало новому подъему литературного развития. Уже в первые годы после революций во всех европейских социалистических странах были созданы крупные художественные произведения, правдиво

и волнующе отобразившие историческое прошлое, войну и героическую борьбу народов против фашизма, а также начало коренных социалистических преобразований. Можно привести длинный ряд выдающихся произведений, например романы «Простые люди» Г. Караславова, «Железный светильник», «Преспанские колокола», «Ильин день» Д. Талева, «Табак» Д. Димова, «Обретение родины» Б. Иллеша, «Мертвые остаются молодыми» А. Зегерс, трилогию «Родные и знакомые» В. Бределя, «Под фригийской звездой» И. Неверли, «Сентябрь» Е. Путраманта, «Дом Явора» В. Маха, «Игра с огнем» и «Жизнь против смерти» М. Пуймановой, «Гражданин Брих» Я. Отченашека, «Наступление» В. Ржезача, «Хроника» П. Илемницкого, «Красное вино» Ф. Гечко, «Свадьба» М. Лалича и другие. Произведения эти вошли в современную классику национальных литератур, несомненно обогатив и мировое литературное развитие.

Необходимо подчеркнуть, что в тот период были и тяжелые утраты. Стереотипы догматического мышления нанесли серьезный урон и теории и практике социалистических литератур. Получили распространение взгляды, авторы которых трактовали социалистический реализм как свод постулатов, заданных нормативов. Живая и гибкая эстетическая система, природе которой совершенно чужда закостенелость, представлялась этими авторами как собрание определенных канонов. Схематизм, невнимание к психологии человеческой личности — все это нашло свое выражение и в творчестве ряда писателей.

Как известно, ревизионистская критика, используя ошибки догматического характера, пыталась нанести удар по основным принципам социалистического реализма — его партийности, народности, гуманизму, вообще отвергнуть его. И это делалось не только на Западе. В 1968—1969 годах в Чехословакии было немало выступлений против революционной литературы и ее традиций — этой литературе противопоставлялся авангардизм, притом в его модернистских тенденциях. Современные чехословацкие историки литературы и теоретики показали пагубность таких взглядов для судеб национальной культуры. В Югославии встречаемся с попытками умалить значение литературы «социального реализма» 30-х годов, ее традиций, против чего справедливо выступают художники-реалисты. Выдающийся совре-

менный югославский писатель М. Лалич, возмущаясь тем, что движение «социальной литературы» «многие годы находится постоянно под ударом со стороны мещанской интеллигенции», говорит об этой литературе, с которой сам был связан: «Не существовало никакой жесткой формулы, была лишь исходная позиция молодого поколения. Каждый из нас искал свой путь»¹.

Подчеркнем слова Лалича: «исходная позиция» и «свой путь». В них выражено единство программной позиции революционного восприятия мира и ее чуждость канонам стиля, нивелировке индивидуального облика художников. Именно это характеризует природу социалистического искусства — общность идейно-философских марксистских принципов не только не сковывает творческую личность, а, наоборот, открывает широкие возможности для ее проявления.

Мы не закрываем глаза на то, что в теории и практике социалистического искусства имели место и догматические взгляды. Но они были отклонением от общей программы, чужды его принципам, и нет никаких оснований отождествлять их с сущностью самого этого искусства. Надо отделять зерна от плевел, оценивать факты без предвзятости, по их объективному значению. И тогда мы ясно увидим, что наряду с неудачами всегда создавались значительные произведения, отличающиеся новаторством идей и образов, изображением новых человеческих отношений социалистического мира. В этом советская литература и литературы других социалистических стран не знают себе равных. Социалистический реализм на всех этапах своего развития доказал свою жизнеспособность, свои преимущества перед другими методами и направлениями. Богатство эстетических ценностей, созданных искусством социалистического реализма, несомненно, составляет ныне главное содержание художественного прогресса.

¹ «Политика», 1973, 25.III, с. 19.

ТРАДИЦИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ

ОБ АКТУАЛЬНОСТИ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО НАСЛЕДИЯ

Культурные и художественные традиции рабочего класса в силу их классового характера играют решающую роль в установлении привычек, навыков, убеждений, «которые рабочий класс вырабатывал себе в продолжение многих десятилетий в борьбе за политическую свободу». Став правящим классом, он непременно обязан сделать всю сумму «этих привычек, навыков и идей... орудием воспитания всех трудящихся»¹. Массовое усвоение социалистического наследия становится, таким образом, незаменимым средством решения тех неизмеримо более трудных и существенных задач, которые возникают перед рабочим классом и его авангардом с момента завоевания власти и сохраняются вплоть до завершения строительства коммунизма. Неизмеримо более существенными и трудными Ленин назвал их потому, что их нельзя решить единым героическим штурмом. Путь их решения ведет через подчас незаметный героизм повседневного и через столь же мало привлекающие внимание изменения человеческой личности.

Под знаком этого будущего необходимо шире развивать всяческие инициативы, направленные на развертывание «свободной и сознательной дисциплины самих трудящихся»² и одновременно настойчиво бороться с тем, что Ленин называл «злейшим» и «ужаснейшим»

Alfred Klein. Tradition und Gegenwart. Zur Aktualität des sozialistischen Literatur- und Kulturerbes. — «Weimarer Beiträge», 1976, Н. 3.

¹ В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 41, с. 401.

² Там же, т. 39, с. 14.

врагом нового,— с продолжающими подспудно действовать, стихийно наследуемыми, а в нынешних условиях обостренной идеологической классовой борьбы не в последнюю очередь постоянно оживляемыми и стимулируемыми со стороны «силами и традициями старого общества», которые дают себя знать в образе мыслей и чувств, свойственном озабоченному только собственными выгодами эгоисту, в карьеризме и «наиболее закоренелых мелкобуржуазно-национальных»¹ предубеждениях против других народов. Предполагать, что эти отрицательные черты могли бы исчезнуть, так сказать, сами по себе, значило бы серьезно недооценивать живучесть старой идеологии и длительные психические последствия исторических заблуждений в жизни целого народа. Напротив, их придется оттеснять тем сильнее, чем дальше будет продвигаться развитие по направлению ко второй ступени нового общества.

Уже в своей первой попытке осознания собственных позиций — в работе «Немецкая идеология» — Маркс и Энгельс сделали вывод, о котором особенно уместно напомнить здесь. Мы имеем в виду слова: «Мысли господствующего класса являются в каждую эпоху господствующими мыслями. Это значит, что тот класс, который представляет собой господствующую *материальную* силу общества, есть в то же время и его господствующая *духовная* сила»². Превращение рабочего класса в господствующую духовную силу предполагает, что он заявляет права на все материальное и духовное богатство, созданное предшествующими поколениями, и определяет направление его усвоения в соответствии с реальными общественными возможностями и потребностями. В этом смысле он действует так же, как другие классы до него. В то время как античеловечный характер капиталистической практики все больше приходит в противоречие с гуманистическими идеалами, выработанными в период восхождения буржуазии, словесные ссылки буржуазии на гуманистическое и революционное наследие служат лишь жульническому прикрытию этого противоречия. Рабочий класс и реальный социализм безо всяких ограничений воспринимают революционное и любое другое гуманистическое наследие, чтобы использо-

¹ В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 41, с. 165.

² К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 3, с. 45.

вать заложенные в нем потенции для практического осуществления своего действительно освобождающего человечество предназначения.

По сравнению с историей человеческой культуры, насчитывающей многие тысячелетия, даже по сравнению с буржуазно-гуманистическим культурным развитием со времен Ренессанса, культурные и непосредственно художественные традиции рабочего класса и реального социализма, конечно же, еще очень молоды. Однако они обрели в XX столетии такой размах, что все чаще заходит речь о мировой социалистической литературе, о мировом социалистическом искусстве. Эмансипация пролетариата открыла искусству не только новый «понимающий искусство и способный наслаждаться красотой»¹ субъект, но и создала новый объект усвоения, а именно искусство, которое является «духом от духа социализма»². Говоря языком политической экономии, в кругу регуляции производства и потребления появился как «внутреннее движущее основание производства» сформировавшийся в самостоятельный класс пролетариат, который своими идеалами определяет характер производимых предметов и соответственно своим общественным потребностям и функциям изменяет производство как исходную и конечную точки «присвоения». Тем самым осуществляется великое предназначение рабочего класса и его искусства, которое в 40-е годы XIX века предсказывали сторонники Маркса и Энгельса и одновременно с ними молодой Теодор Фонтане в оставшейся тогда неопубликованной статье о «певце социализма» Джоне Критчли Принсе³.

Следует заметить, что понятия «мировая социалистическая литература» и соответственно «мировое социалистическое искусство» в общем употребляются довольно формально. Нельзя не видеть тенденции избегать этого обобщения из опасения, как бы не увидели в этом пренебрежения другими существенными явлениями художественной жизни. Учитывая международные масштабы, которых достигли социалистическая литература и искусство во всех его видах, настоятельно необходимо

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 12, с. 718.

² Clara Zetkin. Kunst und Proletariat. In: Ausgewählte Reden und Schriften, Bd. I. Berlin, 1957, S. 501.

³ Theodor Fontane. John Prince. In: «Der junge Fontane. Dichtung, Briefe, Publizistik». Berlin — Weimar, 1969, S. 199f.

добиться ясности и единства взглядов в этом вопросе. С точки зрения терминологической эти понятия так же требуют объективного уточнения. Давно назревшее коллективное согласованное суждение должно иметь точную направленность. Оно будет лишено смысла, если ограничится лишь констатацией социалистических тенденций в рамках некоего воображаемого всеобщего мирового искусства. Если оно начнет, например, устанавливать, что является или не является шедевром с точки зрения (опять-таки воображаемых) мировых литературных масштабов и на основании этого раскладывать новые произведения по старым полкам. С другой стороны, не может удовлетворить и такой подход, когда «мировая литература» или «мировое искусство» понимаются чисто количественно как сумма всего наличного.

Ведя речь о понятиях «мировая социалистическая литература» или «мировое социалистическое искусство», мы, по существу, ставим вопрос о точном обозначении главной линии художественного развития сегодня. О том, чтобы найти эстетическое обозначение изменившегося в нашу пользу соотношения сил в развивающемся мировом революционном процессе. И не в последнюю очередь о том, чтобы поддержать гордость рабочего класса своей культурно-творческой ролью и укрепить наше интернационалистское самосознание в этой области.

Мы не скажем ничего нового, если назовем многонациональную советскую литературу ядром и главной направляющей силой художественного процесса XX века. Если понимать под словом «классический», как это делают историки Манфред Коссок и Вальтер Марков, «оптимум исторической значимости и действенности, наибольшее возможное приближение исторически-социальной практики к всеобщим («чистым») законам движения»¹, то советское искусство имеет право претендовать на такое определение во многих отношениях, а не только в том смысле, что оно первым открыло и утвердило в искусстве новую всемирно-историческую действительность реального социализма. Еще более важным

¹ Manfred Kossok, Walter Markow. Zur Methode der vergleichenden Revolutionsgeschichte der Neuzeit. In: «Studien zur vergleichenden Revolutionsgeschichte 1500 bis 1917», Hrsg. von Manfred Kossok. Berlin, 1974, S. 18—19.

представляется нам то, что на интернационалистской основе были объединены находившиеся на совершенно разных ступенях культурно-социального развития литературы европейских и азиатских народов СССР, подняты до уровня эпохи революции. Тем самым они получили возможность полного расцвета в своем национальном своеобразии, а отдельные народности и этнические группы вообще лишь при советской власти смогли сформировать свой литературный язык. Именно этот процесс открыл путь международному прогрессу искусств и указал его направление в будущем. И точно так же, как общеизвестен факт огромного международного влияния советского искусства, давно уже стало ясно, что закономерности его развития имеют всеобщую значимость. Не только после победы над фашизмом, а в значительной мере уже в 20-е и 30-е годы советское искусство ускорило во всем мире развитие социалистических художественных течений и движений, еще с XIX века носивших интернациональный характер. При этом решающую роль играла его многонациональность, которая свидетельствовала, что национальное и интернациональное не обязательно должны враждовать, что они способны взаимно обогащаться и поддерживать друг друга.

Как отражение опыта народов Советского Союза в революции и социалистическом строительстве, советская литература, музыка, искусство театра и кино получили большой резонанс и в Германии и способствовали формированию социалистического художественного движения, размеры и значение которого до сих пор еще недостаточно выяснены, так как во внимание принимается большей частью только литература. Ведущая роль литературы бесспорна, и тем не менее здесь вполне уместно было бы выражение «литературоцентризм». Налицо сужение и ограничение, с которым в интересах всестороннего усвоения немецкого социалистического искусства 20-х и 30-х годов мириться нельзя. Охват мирового искусства и смежных областей знаний, который демонстрируют эстетика Гегеля и историко-искусствоведческие работы Геттнера, могут служить образцом, однако этой линии у нас еще придерживаются в лучшем случае негерманисты. Универсальность эстетических учений Гегеля и Геттнера неповторима, но она взывает, по крайней мере, к усилению сотрудничества между уче-

ными смежных дисциплин. Это поможет нам при изучении происхождения наших современных революционных традиций в музыке, изобразительном и театральном искусстве, в литературе, кино и т. д. увидеть ценные для нас функциональные общности различных родов и жанров, даст наблюдения над неравномерностью их развития, специфичностью их возможностей, покажет связь массового культурного движения и отдельных художественных достижений и не в последнюю очередь взаимодействие всех видов искусства в интересах общего дела. Часто можно услышать, что для этого недостает общей методологической основы. Но зато нет недостатка — за исключением болезненно ощутимых пробелов в изучении источников по изобразительному искусству — в обзорных работах по революционному рабочему театру, литературе, а теперь и по весьма значительным достижениям зарождающегося пролетарско-революционного фильма. Кто же мешает нам, по крайней мере, попытаться сделать обобщающую работу и при этом, может быть, практически подойти к методологическим принципам, которые теоретически кажутся столь трудно установимыми.

Когда Ганса Эйслера спросили, почему рабочее музыкальное движение уже в 20-е годы дало такие высокие художественные результаты, он ответил: «...да потому, что рука об руку работало вместе множество специалистов — музыкантов, поэтов, художников всех родов. Вы подумайте только, что, например, в одном представлении 1928—1929 годов участвовали такие поэты, как Бертольт Брехт и Эрих Вайнерт, мой друг Беґер; такие актеры и певцы, как Эрнст Буш и Елена Вайгель, и такие композиторы — простите за нескромность, — как я, мой друг Эрнст Герман Майер и другие... Уже эти представления демонстрировали высочайший художественный уровень. Они были в лучшем смысле слова «модерными», новаторскими и современными, в том числе и художественно новаторскими и современными»¹. От комплексного рассмотрения мы вправе ожидать более ясных представлений о соотношении преемственности и разрыва с прошлым, традиции и новаторства в период зарождения современного социалистического искусства.

¹ Hanns Eisler. Das Lied im Kampfe geboren. In: Eine Auswahl von Reden und Aufsätzen. Leipzig, 1971, S. 128—129.

Счета не сойдутся, если на одну сторону относить поставщиков современной техники и приемов, а на другую — открывателей революционного «содержания». Ни тут, ни там недопустимо такое схематичное расчленение единого акта формирования тематического материала в более или менее выразительное художественное содержание.

Мы уже говорили, что пример советского искусства стимулировал во всем мире, на всех континентах подъем и взаимные влияния художественных движений, которые возникли на почве международной классовой борьбы против капитала. И если я тем не менее не выхожу за пределы немецкого материала, то прежде всего потому, что мои знания в значительной мере ограничиваются им, причем в основном литературой. Есть еще один мотив, который понятен каждому даже при поверхностном взгляде, — а именно, необычайный объем и прежде всего идущая вплоть до наших дней преемственность немецкого социалистического художественного движения, которая, кстати сказать, находит свое продолжение не только в ГДР. Даже в ФРГ в годы холодной войны работала небольшая группа художников социалистического направления, а нарастание антиимпериалистической оппозиции привело и там к очевидному подъему левого направления в искусстве. Мне представляется, что настало время показать размах и проследить преемственность литературной линии, ведущей через подполье и эмиграцию.

Размах и преемственность немецкого социалистического литературного и художественного движения во многом объясняют сравнительно быстрое формирование литературы ГДР и являются одним из важных источников укрепления нашего социалистического гражданского самосознания. В этих обстоятельствах отсутствие комплексного изучения немецкого социалистического искусства в его взаимосвязях с другими течениями и направлениями оказывается особенно скрывающим. К тому же даже нельзя сказать, что уже в достаточной мере осуществлен сбор документов и материалов о развитии литературы и искусства в бывшей советской зоне оккупации, так же, как и выросшей из нее ГДР, и многое уже безвозвратно утеряно.

Удержаться от таких критических замечаний нельзя потому, что сейчас чрезвычайно актуален анализ пере-

растания социалистического искусства и других антифашистско-демократических направлений из явления, долгое время подвергавшегося подавлению, в силу, социально признанную и служащую новому обществу. Он обещает поучительные результаты не только для нас. Хотя, конечно, это ничему не научит тех, кому антикоммунистические шоры не позволяют хоть как-то приблизиться к научной объективности и кто социалистическую партийность художника рассматривает как результат деятельности по указке партии и государства.

Но многие другие соглашаются с нами, когда мы говорим: революционные художественные традиции не могут быть поняты в своей глубочайшей основе, если они не будут осознаны как активная подготовка реального социализма, точно так же как подлинное понимание реального социализма вместе с его искусством останется недоступным для того, кто не осознает их как последовательное осуществление и продолжение революционных традиций. защите рабоче-крестьянской власти предшествовала защита национально-освободительного движения народов. Отстаивание революционных завоеваний глубоко коренится в неприятии любой системы эксплуатации. Прежняя позиция поддержки воинствующего гуманизма рабочего класса и права каждого индивидуума на достойное человека существование по необходимости и совершенно закономерно переходит в борьбу за пробуждение всех заложенных в человеке возможностей и использование их в строительстве нового общества. Активное участие в открытии и преодолении его противоречий отражает активную гуманистическую функцию современного искусства и является его завоеванием, добытым, несмотря на ожесточенное сопротивление сил, препятствовавших тому, чтобы искусство стало выражением общественного прогресса, интересов народа, жизненной правды.

Мне кажется вполне уместным еще раз подчеркнуть здесь, что марксистское понимание культуры не допускает ни противопоставления революционных культурных традиций в более широком смысле и культурных традиций в узком смысле слова, ни противопоставления, а тем более взаимоисключения гуманистического и революционного наследия. Историки обсуждают сейчас предмет, методологию и функции марксистской истории культуры и задают вопрос, относится ли сюда худо-

жественное творчество или нет¹. Многие говорят о том, что ответ должен быть утвердительным. Ибо, если не рассматривать художественные достижения как одно из величайших проявлений культурных усилий, можно, во-первых, впасть в ошибки при оценке культурного уровня целой общественной формации или даже отдельного класса. Во-вторых, можно лишиться хотя и не всегда одинаково аутентичного, однако важного источника сведений о рабочей культуре, нравах, обычаях и повседневных привычках, включая их часто решительные перемены, которые нашли свое отражение в искусстве. И, наконец, в-третьих, это привело бы к недооценке обратного влияния искусства на культурную среду, как и на образ жизни вообще, осталась бы непонятой активная роль искусства в изменении человеческого поведения и сознания.

Именно социалистическая литература и искусство свидетельствуют о важности этой аргументации. Ведь их миссия всегда и всюду состоит в использовании своей коммуникативной, просветительской, познавательной и воспитательной функций для формирования классового сознания людей.

Точно так же диалектически должны подходить мы и к вопросу о соотношении гуманистического и революционного наследия. Противопоставление их и тем более взаимоисключение противоречило бы требованию о необходимости для формирования социалистической личности усвоения всей совокупности культурно-художественных ценностей. Но столь же мало плодотворно простое слияние или простое сложение этих двух потенциалов. Главным в процессе усвоения наследия должно, видимо, стать взаимопроникновение гуманистических и революционных социалистических традиций. Усвоение социалистического литературного и художественного наследия является важным шагом в обретении других гуманистических культурных ценностей. С одной стороны, благодаря тому, что народное содержание и близкая народу форма выражения делают их ступенью на пути к знакомству с художественными произведениями, в ко-

¹ Peter Schuppan. Bemerkungen zum Gegenstand einer marxistischen Kulturgeschichte. — «Zeitschrift für Geschichtswissenschaft», 1974, № 12, S. 1359ff; Klaus Träger. Der Leninismus und die Kulturwissenschaften. — «Weimarer Beiträge», 1970, № 4, S. 10ff.

торых связь между современностью и историей представит в более опосредованном виде. С другой стороны, потому, что зафиксированный в социалистической литературе и искусстве идеал человека и общества совершенно очевидно дает важные критерии для критического усвоения всего наследия с точки зрения идеологии и интересов рабочего класса. И наоборот: необходимо более целенаправленно изучать в несоциалистическом наследии прежде всего черты народности. Это поможет осознать его как историческую предпосылку революционных традиций социалистического искусства. Оба процесса неделимы друг от друга и должны поддерживаться всеми участниками с учетом того, что не только изучение гуманистического и революционного наследия стало полем ожесточенных схваток в идеологической борьбе наших дней, но также и их отношение друг к другу, и характер их усвоения.

Идее взаимного проникновения гуманистического и революционного наследия оказывается плохая услуга, когда, например, в одном из полемических высказываний, направленных против работ Вернера Миттенцвей «Отношение Брехта к традиции» и «Брехт и проблемы немецкой классики»¹, утверждается, что немецкие классики, в особенности Гете, «своими средствами и на своем поприще создали *бесконечно* (подчеркнуто мной. — А. К.) более ценные предпосылки для *будущего* революционного преобразования Германии», чем — и история усвоения классического наследия борющимся немецким рабочим движением и его вождями якобы достаточно доказывает это — «все их мятежные и бунтующие современники *вместе взятые*» (подчеркнуто мной — А. К.)².

Здесь нет возможности вдаваться в историко-филологические, политические, морально-этические и эстетические проблемы, которые вытекают из приведенного аксиоматического утверждения. Оно обозначает не только абсолютную конфронтацию между классикой и прогрес-

¹ Werner Mittenzwei. Brechts Verhältnis zur Tradition. Berlin, 1972; ders. Brecht und Probleme der deutschen Klassik. — «Sinn und Form», 1973, № 1; ders., Über den Sinn der Tradition im weltrevolutionären Prozess. Brechts Verhältnis zur Tradition. — «Weimarer Beiträge», 1972, № 1.

² Hans Heinrich Reuter. Die deutsche Klassik und das Problem Brecht. Zwanzig Sätze der Entgegnung auf Werner Mittenzwei. — «Sinn und Form», 1973, № 4, S. 819.

сивными общественными силами тогдашней Германии, но и полное принижение последних. А на них, кстати сказать, опиралось немецкое рабочее движение, особенно в условиях социалистической ГДР, причем столь же активно, как и на творчество Гете и Шиллера при оценке уроков немецкой истории, в особенности в борьбе с так называемой «теорией убожества», в исторических и историко-литературных исследованиях и т. д.

Надо недвусмысленно сказать: точно так же, как поддержание революционных, а в нашем случае в особенности социалистических традиций не должно соседствовать с пролеткультовским отрицанием наследия, возникшего на другой основе, необходимо требовать, чтобы, с другой стороны, и гуманистическое наследие не противопоставлялось революционному. Конечно, кто как не мы сможет лучше увидеть даже самые незначительные знаки художественного протеста против бесчеловечности и защитить их от идущих в русле буржуазной идеологии интерпретаторов и кривотолкователей? Гуманизм рабочего класса нас прямо обязывает к этому. Но с такой же решительностью мы должны, как мне кажется, выступать и против «буржуекультурского» отрицания революционных сил в истории и литературе. Перечеркивание «мятежных и бунтующих современников» прежде всего урезает значительную часть национальных и интернациональных литературных основ классики, которые могли бы помочь более глубокому усвоению художественных достижений, непосредственно подготавливавших «революционное преобразование Германии» (и накануне, и во время «классического» периода искусства, и после него). И, во-вторых, приходится опасаться, что на тех же основаниях попадут в тень отдельных крупных и, конечно же, художественно возвышенных личностей их «мятежные и бунтующие современники» конца XIX и даже XX столетий, включая и их более или менее значительных художественных представителей.

Даже заостренная и поэтому требующая критического отношения к себе полемика Брехта (и целого ряда других представителей немецкого социалистического литературного движения) с определенными чертами классики и с параллельными явлениями у некоторых современных буржуазных писателей не оправдывает возврата на сомнительные позиции Дёрдя Лукача. (А именно

об этом идет речь с точки зрения развития литературной теории.) У позиции Брехта были свои достаточные основания, и она была столь плодотворной, что по сравнению с ней даже восприятие классики И.-Р. Бехером временами представляется менее значительным. Критическое и к тому же подверженное многократным изменениям восприятие отдельных периодов или тенденций в национальной традиции может показаться генеральным отмежеванием от наследия только тому, кто, несмотря ни на что, хотел бы считать достижения классики абсолютным критерием для оценки последующего развития без какого бы то ни было учета совершенно изменившейся реальности, а также существовавших с самого начала других, прежде всего интернациональных традиционных связей, которые дали такие решительные импульсы для быстрого развертывания именно немецкого социалистического литературного движения XX столетия.

В конце концов, и люди искусства в делают свою историю не как им вздумается, а исходя из обстоятельств, «которые непосредственно имеются налицо, даны им и перешли от прошлого»¹. Здесь надо различать наследование прогрессивных образцов социального поведения художников и изменившиеся исторические и литературно-исторические условия, которые не допускают прямого использования художественных тем и проблем, возникших при совершенно иных предпосылках и выросших на почве совершенно иных общественных обстоятельств.

Воспользуемся и здесь немецким примером. Историк литературы не может просто не принимать к сведению принципиальное отрицание существующего общества экспрессионистами, так же как и их утопические поиски нового человека. Или не глядя отметить доведенную Кафкой до крайности проблематику отчуждения, или же рассматривать живописание нищеты натуралистами и социальную критику так называемой «новой деловитости» так, будто нет ни нужды, ни других жгучих социально-политических проблем. Наоборот, надо бы поставить всю эту проблематику с головы на ноги, сделать зримой и понятной с помощью установления диалектическим (попутно заметим: не эклектическим) путем социальных взаимосвязей и закономерностей. Причем мож-

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 8, с. 119.

но даже непосредственно примкнуть к социально-критической линии, ведущей от Генриха Манна через Карла Штернгайма и Георга Кайзера к Курту Тухольскому. Несмотря на многочисленные высказывания на эту тему, она представляется нам еще далеко не выясненной. Она требует дальнейших дискуссий. Особенно кажется необходимым обсудить, не стало ли с возникновением социалистического реализма излишним дальнейшее критическое усвоение модернистских тенденций буржуазного искусства, как это считал Бехер в противоположность Брехту. И далее: нужно ли и в какой мере нужно социалистическому реализму наших дней со своей точки зрения заниматься современными тенденциями буржуазного модерна. Вопросов здесь не счесть, тем более что солидной оценки всех относящихся к этой проблеме высказываний испытанного авангарда нашей старой и молодой социалистической литературы все еще нет.

Ленин видел в созданных рабочими всего мира зачатках собственной, интернациональной культуры закономерное и преемственное продолжение процесса, который давно уже готовился провозвестниками свободы и врагами порабощения. Преемственность может быть обеспечена только абсолютным разрывом с в большинстве случаев архиреакционной культурой господствующих классов и преодолением границ, которые были поставлены зачинателям культуры пролетариата. В этом плане можно присоединиться к словам Стефана Хермлина о том, что нет стены между всеми возможными течениями литературы (исключая апологетические) и тем, что мы называем литературой и искусством социалистического реализма. Дословно он говорит: «Существует культура человечества, которая представляет единый поток. В него вливаются многие реки и ручьи. Конечно же, элементы этой культуры, отдельные художники, принимали участие в схватках своего времени, в формировании убеждений и предубеждений. Они становились на чью-то сторону. Мы живем во времени, когда социализм все больше и больше втягивает людей в свое русло. Социалисты — наследники всей человеческой культуры. Они вносят в нее свой собственный вклад»¹.

¹ Stephan Hermlin. An «Action Poétique». — In: Lektüre. 1960—1971. Berlin — Weimar, 1973, S. 233.

Главное состоит в этом собственном вкладе, его своеобразии и неповторимости. Теоретически и прежде всего в практическом процессе усвоения наследия возможно более широкой публикой и художниками нам кажутся неприемлемыми ни искусственное разделение, ни нивелирование различий между социалистическим и «несоциалистическим» наследием. Как неприемлемо противопоставление, так же неприемлемо и простое уравнивание. Качественно новое в социалистической литературе и искусстве зиждется на их связи с поднимающимся рабочим классом, то есть на согласованности не просто с каким-либо идеалом, на который должна ориентироваться действительность, а с «действительным движением, которое уничтожает» капиталистические порядки¹. Эта общая согласованность может, однако, лишь тогда стать эстетически действенной, если партийная точка зрения будет не только декларироваться. Она должна реализоваться в анализе действительности, который взрывает прежние содержательные и формальные границы даже критического реализма. Дело идет не только об интеграции восстающего рабочего класса в реалистическое искусство, как это было еще во времена Энгельса², а о принципиальном повороте к художественному восприятию мира глазами рабочего класса, как об этом ставит вопрос уже Клара Цеткин и еще более принципиально Ленин, провозглашающий в статье «Партийная организация и партийная литература» открытую связь искусства с пролетариатом, его идеологией, его историческим опытом и его современной борьбой.

Применение ленинского принципа партийности приводит к возникновению в корне новой оценки всей совокупности общественной действительности, а не к какому-то новому ограничению познания мира под пролетарской эгидой. Социалистический реализм как новый тип художественного освоения действительности выражает в данной самой действительностью правде жизни представление о том, что с точки зрения классово сознательных рабочих красиво, и о том, что с той же точки зре-

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 3, с. 34.

² Как известно, Энгельс говорит о том, что бунтарское возмущение рабочего класса против своих угнетателей, его попытки отвоевать свои человеческие права «вписаны в историю и должны поэтому занять свое место в области реализма» (К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 37, с. 36).

ния отвратительно, что трагично и что комично. То, что апологетам старого порядка и поныне представляется низким, — исключительно грубый, по их мнению, протест масс против незаконного лишения их прав, — оценивается теперь как самое возвышенное, как героизм нашего времени. Показательным моментом этого классового по своему существу преобразования всех аспектов художественного освоения действительности является реалистический анализ положения самого пролетариата. Одной из лучших и боевых традиций социалистического искусства является то, что оно, благодаря постоянному сопоставлению с подлинными явлениями жизни, всегда умело преодолевать опасность переоценки революционных потенций рабочего класса, опасность нивелировки социальных и индивидуальных противоречий и не теряло при этом из виду историческую перспективу.

Мнение о том, что социалистические литературные и художественные традиции будут приобретать все большее значение в духовно-культурной жизни ГДР, что их роль закономерно возрастает, вытекает в соответствии со всем сказанным не только из неоспоримого факта количественного роста социалистического искусства. Это мнение основывается прежде всего на классовости и народности этих традиций, реалистическом идеале человека и общества и не в последнюю очередь на их боевом характере. Это можно было бы сформулировать и так: их особая актуальность коренится в особой историчности, в присущей им объективной правде содержания. Искусство, рожденное борьбой рабочего класса за социализм, откровенно выходит за пределы общедемократической и общегуманистической социальной критики: с прирожденной ему радикальностью оно вскрывает «общественный каузальный нексус» и указывает единственно возможный путь преодоления античеловечности капиталистической системы. Оно последовательно выступает на стороне рабочего класса и его политического авангарда, вместе со всеми жизненными испытаниями класса оно передает и опыт всего класса. Оно показывает, какой кровавой мздой пришлось расплачиваться пролетариату за свои реформистские иллюзии и как он, с другой стороны, нашел силу откликнуться на интересы всех других классов и слоев, чтобы сделать их ради их собственного освобождения и развития своими союзниками. И не в последнюю очередь оно изображает единство

патриотического и интернационалистского поведения как жизненную необходимость для всех. Оно понимает национальные действия пролетарской классовой борьбы как часть мирового революционного процесса, причем солидарность с Советским Союзом и советскими народами всегда является стержнем братского отношения к трудящимся людям во всем мире.

А применительно к нашему новому наследию, возникшему за последние двадцать пять лет, оно показывает, что, собственно, означают слова: «Мы использовали шансы, которые открылись для нашего будущего благодаря освобождению от гитлеровского фашизма». Это не может быть заменено никаким, даже самым живо написанным учебником истории — изображение жизненных процессов и судеб, которые были связаны с далеко не идиллической борьбой против материальных и духовных опустошений, за возмещение нанесенного ущерба, за демократическое обновление всей Германии и переход к строительству социализма в ГДР. Не в последнюю очередь наше искусство свидетельствует, что не мы вызвали раскол, что мы, наоборот, значительной частью наших сил страстно выступали против тех, кто тогда любой ценой хотел не допустить объединения Германии на прогрессивной основе и кто сегодня в надежде на забывчивость и незнание при каждом подходящем и неподходящем случае выдает себя за адвоката некой «единой культурной нации». Нет оснований преуменьшать и тем более замалчивать долю нашего искусства в этом классовом столкновении. Напротив, усвоение этого вклада принадлежит к тем знаниям, которые нужны, чтобы понять всю глубину нашей связи с Советским Союзом и наше прочное место в социалистической семье народов.

Маркс и Энгельс неоднократно доказывали, что пролетариат не может освободить себя, не освобождая одновременно все общество, ибо все виды порабощения человека являются лишь модификациями и последствиями того факта, что в угнетении и эксплуатации пролетариата концентрируются все кабальные черты капиталистического общества. Тем не менее рабочий класс и его искусство очень редко похвалялись этой своей ролью освободителя человечества. Они осуществляли ее на практике, в политической борьбе и художественном изображении, в том реальном гуманизме, который по не-

обходимости должен был быть связан с отрицанием идеалистического представления об «извечно человеческом» и постоянно ориентировался на конкретные исторические и политические задачи, без решения которых не мог быть сделан ни один шаг к действительному освобождению человечества.

Для того чтобы справиться с диалектикой актуальности и историчности при освоении социалистического литературного и художественного наследия, мы должны при нынешнем состоянии нашего развития больше, чем когда бы то ни было, стремиться перейти от преимущественного выявления классово обусловленного к раскрытию глубинного гуманистического содержания. Мы привели обоснование того, почему разграничение гуманистического и революционного наследия исключает как противопоставление, так и приравнивание их. Мы должны руководствоваться выводом, что революционное представляет собой не что иное, как высший концентрат и самое последовательное осуществление именно гуманистического. Далеко не все гуманистическое несет революционные черты, но все революционное является насквозь гуманистическим деянием. Я считаю остро актуальной теоретической проблемой более глубокое и всестороннее изучение взаимосвязи в социалистическом литературном и художественном наследии классово обусловленного и гуманистического, общечеловеческого.

Решение этой проблемы могло бы противодействовать распространенной склонности использовать художественное произведение для чисто исторического или социального анализа, односторонне подчеркивать образцовость героев-революционеров и саму революционность и не замечать менее героические моменты в жизни людей, заполненные работой и семейными проблемами будни и особую индивидуальность каждого человека в отдельности. Правда, другая крайность была бы тоже ошибкой, как это по опыту собственных колебаний в жизни и творчестве любил повторять Иоганнес Р. Бехер. Социалистическая литература и искусство изображают человека в историческом процессе и открывают историческую обусловленность единичной судьбы. Они вносят незаменимый вклад в формирование реалистического представления об истории. Мысль о том, что отдельный человек лишь до тех пор бессилен, пока не осознает себя как общественное существо и не проти-

вопоставит кажущимся непреступными силам, определяющим его судьбу, силу собственного сознательного действия, является в конце концов важнейшей мыслью, которую они стремятся донести до общества.

В этом смысле социалистическое искусство не собирается создавать «товар на любителя», а в каждый исторический момент имеет в виду конкретного адресата, которого хочет привлечь на свою сторону и который вследствие этого активно влияет на творческий процесс еще до того, как выступит на арену потребителем¹. Потенциальным адресатом рассматривался прежде всего пролетариат, однако новое искусство вскоре осознало себя, кроме этого, и защитником интересов всего народа.

Итак, после всего, что было сказано о масштабах, актуальности и исторической значимости немецкого и мирового литературного и художественного наследия, вернемся снова к нашей исходной точке. Мы совершенно очевидно достигли социального узлового пункта, который заставляет нас заново продумать уже известное нам под углом зрения основных задач нашего нынешнего дня. Углубление отношений с Советским Союзом и объединившимся вокруг него сообществом государств, экономическая интеграция, сближение культур братских стран, формирование существенных черт нашей социалистической нации в преддверии коммунистического строительства и прежде всего солидарность с народами, борющимися за свое освобождение,— все это вступило в новую, более высокую стадию и дает процессу освоения не только направление и цель, но и подготавливает для него новую почву.

С гносеологической точки зрения соотношение относительной и абсолютной истины в самом наследии и дальнейшее приближение к художественной правде, заложенной в достижениях прошлого, являются исходной и конечной точкой и в освоении социалистического литературного и художественного наследия. Их уровень зависит от того, в какой мере воспринимающий, а также интерпретирующий или созидующий субъект понимает себя как «ансамбль общественных отношений» в процессе развития человечества, то есть от степени понимания

¹ Friedrich Möbius. Kunstwerk und Adressat im Dialog. — «Neues Deutschland», 29.VIII., 1975.

всемирно-исторического процесса перехода от капитализма к социализму в мировом масштабе и от степени собственного участия в деле дальнейшего развертывания творческих сил человека в развитом социалистическом обществе. Оба этих компонента настолько связаны друг с другом, что отделение одного от другого представляется невозможным. Изоляция интернационального аспекта от условий восприятия и проблем формирования социалистической личности в ГДР ведет к таким же односторонним результатам, как и изоляция национальной ситуации от интернационального контекста.

Ориентация на все наследие включает в себя и желание получить в свое распоряжение полностью все социалистическое наследие. При существующем объеме потенциального наследия и современных границах возможностей общественного и социального восприятия его было бы нереалистичным думать, что можно обладать всем, и отказаться от направленного отбора. Поэтому следует подчеркнуть: наиболее важным нам представляется сближение многонационального советского искусства и новых традиций, возникающих в ходе социалистического строительства в ГДР и непосредственно соседствующих с ней странах. Ресурсы эти еще далеко не исчерпаны. Создается впечатление, что расчет на испытанную притягательную силу шедевров или же совершенно естественную потребность в ярких, увлекательных произведениях, которые долгое время отсутствовали, скрывает тенденцию к первооткрыванию или новой встрече с теми произведениями, которые именно сейчас могли бы помочь нам. Достаточно назвать, например, сатирические пьесы Владимира Маяковского, которые с большой силой воздействия идут в блестящих постановках в Москве и других городах Советского Союза, и многие другие произведения 20-х, 30-х и 40-х годов, без которых когда-то был немыслим наш книжный рынок и которые теперь едва ли можно где-нибудь найти. А ведь существует еще богатая нерусская литература, с которой мы — за исключением общепризнанных шедевров — знакомимся еще слишком медленно.

При всех достигнутых и впечатляющих успехах остается еще необъятное поле для сравнительно-типологического анализа, в особенности если мы хотим продвинуть вперед все еще отстающее освещение общих

социалистических традиций искусства начиная с 20-х и 30-х годов.

Но тут же возникает другой вопрос. Достаточно ли при разработке диалектики национального и интернационального акцентировать только объединяющие общие черты (например, общность творческих принципов, сходство конфликтов и т. д.) или же в той же мере, а может быть, даже в гораздо большей, решающей мере необходимо раскрывать именно специфически национальное.

Анна Зегерс как-то сказала: «Интернациональная идея получает свой блеск именно потому, что объединяет в себе разнородное, даже направленное друг против друга. Точно так же, как изображение массы будет серым и однообразным, если художник не почувствует массу как единство различных индивидов, которое вырастает над их индивидуальными различиями, бледнеет и выражение интернациональной идеи, если не ясны различия народов. Ибо именно в слиянии их заложена сила идеи»¹. Вряд ли можно найти лучший компас при подходе к диалектике национального и интернационального. Достаточно посмотреть на интернациональную выставку «Тридцать победоносных лет» с ее впечатляющей ретроспективой «Искусство в борьбе против фашизма»; или же на литературные свидетельства, представленные в «Библиотеке победы» произведениями из семи социалистических стран; или же на «Дни социалистического театрального искусства», с их все более богатым репертуаром, чтобы убедиться, что другой путь не только закрывает доступ к интернационалистскому пониманию характера и особых исторических судеб других народов, но и не дает или, по крайней мере, затрудняет возможность глубоко понять и собственную национальную судьбу, и ее уроки.

К многообразным взаимосвязям и соотношениям национального и интернационального следует, наконец, отнести и то, что сейчас от нас более настоятельно, чем до сих пор, требуется установить значение того вклада, который внесло социалистическое искусство отдельных стран в формирование и развитие социалистического реализма в международном масштабе.

¹ Anna Seghers. Volk und Schriftsteller. — In: Glauben an Irdisches. Leipzig, 1969, S. 28—29.

**О ФОРМИРОВАНИИ И РАЗВИТИИ
ОБЩНОСТИ ЛИТЕРАТУР СТРАН
СОЦИАЛИСТИЧЕСКОГО СОДРУЖЕСТВА**

Все, кто целеустремленно занимается изучением литератур стран социалистического содружества, ныне с каждым годом все отчетливее сознают возрастающую потребность в принципиальном обобщении опыта *социалистического* развития этих литератур с точки зрения того нового, что вносят они в наши представления о магистральных путях современного художественного прогресса, дальнейшего обогащения теории социалистического реализма. Если еще относительно недавно выдвижение подобной задачи нередко рисковало столкнуться с настороженностью или предвзятым непониманием иных специалистов, то за последнее время ситуация существенно изменилась. Как в Советском Союзе, так и в большинстве других европейских социалистических стран заметно обострился интерес, условно говоря, к вопросам литературной стратегии, проявился вкус к масштабным теоретическим разработкам, обнаружилось повсеместное стремление от частных аналогий переходить к развернутому сравнению и сопоставлению «себя» с другими.

Конечно, сама идея сравнительно-исторического изучения литератур отнюдь не нова, да и осознанная практика такого рода исследований насчитывает, по крайней мере, уже добрую сотню лет. Но совершенствуя и даже изоцряя свою методику, многие, в особенности зарубежные, ученые-компаративисты, как правило, старательно избегали центральных проблем развития литературы XX века, связанных с выходом на мировую арену нового типа художественного творчества, искусства, вы-

званного к жизни эпохой социалистических революций. Такое игнорирование или недооценка коренных перемен, происшедших за последние полстолетия в социальной и культурной истории человечества, с особой наглядностью обнаружили методологический тупик традиционной компаративистики, покоившейся на эталонной западноевропоцентристской схеме мирового литературного процесса.

Правда, и в марксистском литературоведении эта проблематика долгое время не пользовалась должным вниманием. О недостаточности, о неравномерности изучения революционных литератур даже в национальных рамках отдельных стран справедливо, в частности, говорилось на конференции «Сравнительное изучение славянских литератур», проводившейся Институтом славяноведения и балканистики АН СССР совместно с Институтом русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР в 1971 году¹.

Такое продолжительное затишье на столь важном участке литературоведческих исследований вряд ли можно сегодня объяснять лишь случайными или субъективными причинами. Представляется, что дело обстоит значительно сложнее. Если взглянуть в этой связи на генезис и развитие социалистического искусства с точки зрения его глубинного самоосмысления, движущейся диалектики самосознания, то нынешняя ситуация, сложившаяся в области сравнительных исследований социалистических литератур, будет выглядеть более понятной и в известной степени оправданной.

Вспомним, что процесс утверждения новой революционной художественной культуры, рождавшейся в атмосфере острейших социальных сражений, был прежде всего процессом борьбы. Бескомпромиссной борьбы, шедшей под продиктованным временем лозунгом: «Кто кого?» «У нас было сочетание трагической, бесконечной высоты цели... — писал в 1927 году А. В. Луначарский, — и, часто, невероятно суровых актов, таких происшествий, в которых это выражалось. И как бы ни была ужасна непосредственная характеристика того или другого инцидента, всегда это связывалось с обширными го-

¹ См.: Д. Ф. Марков. Вопросы теории и методологии сравнительного изучения славянских литератур. — В кн.: «Сравнительное изучение славянских литератур». М., 1973, с. 35.

горизонтами и потрясающими столкновениями и идеями»¹. Это ощущение обширности раздвигающихся горизонтов и «суровые акты» реальной исторической ситуации не могли не наложить характерного отпечатка на формирующееся самосознание революционно-пролетарской литературы. Лишь гений В. И. Ленина смог в то время в полной мере постигнуть сложную диалектику перехода от художественной культуры одной общественно-экономической формации к другой. «Не выдумка новой пролеткультуры, а развитие лучших образцов, традиций, результатов существующей культуры с точки зрения миросозерцания марксизма и условий жизни и борьбы пролетариата в эпоху его диктатуры»², — подчеркивалось в концентрированном ленинском «Наброске резолюции о пролетарской культуре» (1920). Ленин четко видел раздвигающиеся горизонты культуры социализма, ее историческое общечеловеческое предназначение. В грандиозном качественном скачке, реализуемом на практике первой победоносной пролетарской революцией, закономерность отрицания отжившего, старого, по мысли Ленина, должна была сочетаться с удержанием всего положительного, способного к развитию. Ленин считал тенденции к «голому отрицанию», «зряшному отрицанию» одной из главных опасностей, подстерегавших революцию, именно, потому, что видел объективные предпосылки для возникновения и укоренения подобных тенденций в реальной действительности. «Во всей области общественных, экономических и политических отношений, — отмечал он в одной из своих последних работ, обобщавших практику первых лет социалистического строительства, — мы «ужасно» революционны»³. И далее, констатируя поразительное соединение необычайной смелости теоретических построений с робостью практических решений, писал: «Я думаю, что иначе и не бывало ни при одной действительно великой революции, потому что действительно великие революции рождаются из противоречий между старым, между направленным на разработку старого и абстрактнейшим стремлением к новому, которое дол-

¹ А. В. Луначарский. Собр. соч. в 8-ми томах, т. 7. М., 1967, с. 534.

² В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 41, с. 462.

³ Там же, т. 45, с. 400.

жно уже быть так ново, чтобы ни одного грана старины в нем не было.

И чем круче эта революция, тем дольше будет длиться то время, когда целый ряд таких противоречий будет держаться»¹.

Выверенная точность этой ленинской мысли всецело подтверждается материалом развития социалистической литературы. Ленинскую концепцию преемственности, традиции и новаторства поначалу смогли почувствовать и освоить лишь немногие ближайшие соратники — Луначарский, Горький. «Для большей части критиков 20-х годов,— пишет А. Метченко,— этот масштаб ленинской мысли был еще не по росту, хотя многие из них честно стремились овладеть идеями марксизма и применить их при анализе произведений искусства. Им казалось, что принцип классовости, который понимался узко, аннулирует критерий народности и тем более несовместим с понятием «общечеловеческое»².

С течением времени, по мере накопления реальных художественных ценностей и соответствующего их осмысления марксистской критикой, были скорректированы и в жарких дискуссиях уточнены многие из предшествующих, скоропалительно выдвинутых положений. И все же инерция мышления о социалистической литературе в категориях скорее отличающих, чем сближающих ее с мировым литературным процессом, неоднократно давала о себе знать и позднее.

Абстрактнейшее стремление к новому, мышление голыми антитезами, несомненно, сказалось и на ходе развития литератур и литературоведения других социалистических стран. Более того, в разных облициях и модификациях подобные тенденции продолжают существовать — «держаться» — и сейчас, зачастую тормозя и блокируя развитие подлинно творческих идей и концепций. В частности, размашистая амплитуда «аксиологических» шатаний, наблюдавшаяся на протяжении последних 30 лет, не есть ли это — помимо всего прочего — та самая методология «от противного»? С высоты накопленного опыта пришла, вероятно, пора серьезно подумать о том, чем для каждой национальной литературы социалистического содружества является эпоха со-

¹ В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 45, с. 401.

² А. Метченко. Кровное, завоеванное. М., 1971, с. 92.

циализма. Именно эпоха, а не отдельно взятые «периоды» и «подпериоды», нередко еще измельчаемые под метафизическим микроскопом.

Очевидно, что решение наиболее существенных, центральных проблем нашей науки о движении литературы надо искать на путях широких обобщений. У специалистов по системному анализу — методу, находящему сейчас все более широкое применение во многих отраслях человеческого знания, — есть излюбленная операция, позволяющая в процессе анализа осуществлять логически оправданный переход от одной — частной — системы к более сложно организованной — метасистеме, на уровне которой зачастую только и оказывается возможным выход из того или иного реального тупика или противоречия, казавшегося неразрешимым в пределах частной системы. Этот принцип «внешнего дополнения» кибернетики остроумно окрестили принципом научного оптимизма. Думается, что многие наши затруднения относятся к тому роду противоречий, которые вполне разрешимы на основе этого принципа. Во всяком случае, следует чаще вспоминать о том, что отдельные литературы, которыми профессионально занимаются те или иные исследователи, — суть составные части более сложно организованной системы международного социалистического художественного творчества и в конечном счете — метасистемы мирового литературного процесса XX века.

Такое понимание становится все более характерным для советского литературоведения, достигшего за последние 10—15 лет новой ступени методологической зрелости, накопившего богатый опыт широких обобщений на громадном материале развития собственной многонациональной и всемирной литературы. Все более широкий круг ученых ныне отдает себе отчет в том, насколько важным и неотложным делом является активизация исследования советской литературы в контексте мирового художественного развития. «Еще слишком часто советская литература рассматривается «рядом» с мировым литературным процессом, а не как органическая часть последнего, — замечает Я. Эльсберг во введении к сборнику статей «Изображение человека», выпущенному Институтом мировой литературы им. Горького в 1973 году. — И тогда наша литература оказывается замкнувшейся в себе, отгородившейся, лишенной идейно-эстетического

общения с художественным миром человечества...» Что, в свою очередь, «лишает возможности применить к ее достижениям общезначимые, всемирно-исторические критерии, а с другой стороны, отделяет исследование других литератур от советской художественной культуры, опыта социалистического реализма»¹. С «движением по малоизученной планете» метко сравнил критик А. Бочаров новаторские усилия авторского коллектива сборника².

Идея комплексного исследования мирового литературного процесса, необходимость более глубокого и сосредоточенного изучения диалектики общественно-социального и художественного прогресса вообще — интерес к подобным «широкоформатным» замыслам и концепциям симптоматичен для современного этапа марксистско-ленинского литературоведения. В ряду этих крупных задач всех нас ожидает насущная задача изучения диалектики взаимодействия социалистических литератур в условиях развитого социалистического общества.

Очевидно, что глубинная тенденция, обуславливающая сближение, заложена в самом механизме развития социалистических литератур; пользуясь емкой формулировкой Б. Сучкова, содержащейся в докладе на Всесоюзном совещании критиков 28—29 января 1974 года, она — в «интернациональной природе эстетической системы социалистического реализма»³. Что это действительно так, красноречиво доказывается многочисленными фактами развития мировой литературы XX века.

Вспомним, что проблема формирования единой идейно-эстетической платформы социалистического художественного творчества имеет богатую историю, отмеченную не только выдающимися художественными произведениями, но и этапными теоретическими работами, прежде всего основополагающей работой В. И. Ленина «Партийная организация и партийная литература», гениально предвосхитившей главные контуры грядущей литературы эпохи социализма. После Великой Октябрьской социалистической революции, на протяжении 20—30-х годов, происходит вызревание диалектической концепции, сочетающей в себе принципиальное единство исходных идейно-эстетических ориентиров и критериев с

¹ Сб. «Советская литература и мировой литературный процесс. Изображение человека». М., 1973, с. 14.

² «Вопросы литературы», 1973, № 6, с. 208.

³ «Контекст. 1974». М., 1975, с. 47.

осознанием своеобразного их преломления и воплощения в практике многочисленных писателей, представителей различных национальных литератур.

В это время в Советском Союзе идет процесс консолидации и бурного развития национальных культур на основе революционных и прогрессивных демократических традиций этих культур в условиях строительства социализма. При этом каждая литература художественно обобщает стремительно расширяющийся национально-исторический опыт своего народа, все более активно включающегося в общий процесс революционных преобразований и в ходе этого процесса осознающего себя активным участником строительства нового общества. Постепенное устранение и преодоление классовых антагонизмов придает культурам (и соответственно литературам) все более монолитный характер, создавая благоприятные возможности для их взаимного сближения. Интенсивность взаимодействия становится необходимым условием жизни и развития каждой национальной социалистической литературы. Национальное перестает ощущаться антиподом интернационального. Интернациональный аспект органически входит в самую ткань национальной литературы, определяя ее новое социалистическое качество.

Уникальная система советской литературы явилась поистине детищем социализма. Ведь речь идет не просто о региональной общности литератур, известных в истории и ранее. Речь идет о качественно новой «типологической общности литератур» (Б. Сучков)¹, часто даже не связанных между собой ни языком, ни этнической близостью. В этом смысле, несомненно, прав Ю. Суровцев, называя советскую литературу своего рода моделью, «прогнозирующей развитие художественных культур у народов, свободных от социальных и национальных антагонизмов»².

Сходными путями (при всей специфической обусловленности) протекали аналогичные процессы в литературах стран Центральной и Юго-Восточной Европы. Конечно, в период межвоенного двадцатилетия они

¹ Б. Сучков. Ленинское решение национального вопроса и многонациональная советская литература. — В кн.: «Актуальные проблемы теории литературы и искусства». М., 1972, с. 243.

² «Единство». Сборник статей о многонациональной советской литературе. М., 1972, с. 32.

не могли проходить с той степенью интенсивности, как это было в СССР. Молодые отряды пролетарских литераторов действовали, в особенности на первых порах, в обстановке гонений со стороны правящих кругов, в атмосфере враждебной изоляции. Несмотря на это, преодолевая трудности роста, они неуклонно расширяли свою творческую базу, вовлекая в орбиту социалистического искусства все новых художников. Они воплощали собой лучшее будущее своих национальных литератур, создавая произведения, ставшие вехами национального и — одновременно — интернационального литературного прогресса. «Процесс этот, исторически обусловленный внутренними условиями каждой страны, — пишет Д. Марков, — возникал и разрастался как органическая тенденция национальных литератур, связанная с новым этапом социальной и духовной истории народов»¹. Именно поэтому в 30-е годы марксистская критика в этих странах смогла разработать диалектически стройную концепцию социалистического искусства, призванного стать гегемонном развития каждой национальной литературы.

После 1945 года мы стали свидетелями, как все более углублялся и расширялся процесс обретения литературами нового национального облика, отвечающего социалистической стадии общественно-экономического и социально-политического развития этих стран и народов. Одновременно определяющей мерой национального художественного прогресса все яснее становилась степень соответствия общественно-исторического и эстетического идеалов, наиболее полно реализуемая в творчестве художников — представителей социалистического реализма. На этой основе происходило формирование общности литератур европейского социалистического сотрудничества, продиктованное не только «внешними», но и «внутренними» потребностями развития современных социалистических литератур.

Современный этап развития общности социалистических литератур есть, таким образом, не только отражение складывающейся системы интернациональной общности стран социализма, но одновременно и этап осознания внутренних потребностей этих литератур в новом уровне взаимодействия. Литература эпохи социализ-

¹ Д. Ф. Марков. Генезис социалистического реализма. М., 1970, с. 247.

ма — литература непрерывно осуществляющегося широчайшего художественного синтеза. Это принципиально новая идейно-эстетическая система, разомкнутая в прошлое (с точки зрения освоения всего духовного богатства, накопленного человечеством) и открытая для всех плодотворных импульсов в настоящем. Ее универсальная функция состоит, прежде всего, в выявлении нового качества гуманизма, запрограммированного социалистической формацией. Вспомним знаменитое определение Марксом коммунизма в «Экономическо-философских рукописях 1844 года» как «завершенного гуманизма»¹. Социалистическое искусство — само являясь составной частью процесса высвобождения и реализации духовного потенциала человека — призвано выявить это единство подлинной человеческой сущности в ее созидательной миссии, преобразующей и облагораживающей жизнь на земле.

Прогресс национальных социалистических литератур, таким образом, непосредственно связан с наращиванием в них интернационального общечеловеческого содержания. Не замкнутость, обособление, метафизическое культивирование специфики, а всемерное сближение, взаимопроникновение обуславливают возвышение национального до уровня интернационального. В единстве же высших проявлений национального, в свою очередь, залог бесконечного многообразия и метаморфичности социалистического искусства...

В Отчетном докладе XXIV съезду КПСС Л. И. Брежнев назвал социалистическое содружество «прообразом будущего мирового сообщества свободных народов»². Наша задача состоит в том, чтобы в развивающейся общности социалистических литератур уже сегодня настойчиво искать, угадывать, находить и утверждать контуры грядущей метасистемы литератур мирового социализма. В новых, рождающихся, порой непривычных, неустоявшихся или противоречивых явлениях нам надо научиться яснее видеть перспективу их дальнейшего роста, более чутко, внимательно и терпеливо относиться к внутренней логике развития каждого художественного таланта.

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 42, с. 116.

² «Материалы XXIV съезда Коммунистической партии Советского Союза». М., 1971, с. 14.

Для того чтобы делать это с оптимальной надеждой на успех, нам нужен надежный теоретический компас — подлинно современная теория социалистического реализма, вобравшая в себя все лучшее и прогрессивное, что создается сейчас в творческих лабораториях мировой марксистско-ленинской эстетической мысли. В таком творческом объединении усилий критиков и ученых-марксистов, прежде всего представителей стран социалистического содружества, на решение самых насущных задач марксистско-ленинского литературоведения видится важнейший залог нашего общего движения вперед.

СРАВНИТЕЛЬНОЕ ИЗУЧЕНИЕ СОЦИАЛИСТИЧЕСКИХ ЛИТЕРАТУР

Существует очень мало литературных направлений и методов, получивших такое богатое художественное воплощение, как социалистический реализм. Тем более важным представляется рассмотрение социалистической литературы как синтеза литературного развития. Задача создания систематически развернутой *истории* социалистической литературы является в высшей степени актуальной, если учитывать современный уровень историко-литературной науки; и трудно примириться с тем фактом, что до сих пор такая работа по обобщению литературного процесса еще не начата по-настоящему.

История литературы, если ее рассматривать как своего рода итог историко-литературных наблюдений и исследований, может явиться результатом только систематических, целеустремленных и, что важно подчеркнуть, коллективных усилий. Следовательно, ее создание обусловлено достижением определенной методологической зрелости и налаживанием продуманной координации исследований, позволяющей охватить весь международный процесс развития социалистической литературы.

В существующих историко-литературных исследованиях охарактеризован сам феномен социалистической литературы. Более или менее глубоко изучены ее закономерности в рамках отдельных национальных литератур. Кроме того, в последнее время от эмпирических наблюдений литературоведческая и критическая мысль пе-

реходит к *осознанному* раскрытию отношений и связей между отдельными социалистическими литературами. Однако именно в этой области, несмотря на значительный прогресс, мы все еще далеко не всегда в полной мере используем собственные возможности.

Сравнительные исследования вплоть до настоящего времени оставляли в тени не только проблемы связей и взаимоотношений между социалистическими литературами, но и их отношение к наследию мировой литературы и культуры. Конечно, и в этой области уже сделано немало, мы располагаем, в частности, богатой суммой наблюдений о характере взаимосвязей между отдельными выдающимися представителями тех или иных литератур. Однако до сих пор ощущается необходимость разносторонних сравнительных исследований на более широкой основе.

Не случайно, что за расширение подобных исследований все более решительно высказываются не только отдельные специалисты, но и целые коллективы. Достаточно назвать некоторые выступления, прозвучавшие на конференции по сравнительному изучению славянских литератур, организованной Институтом славяноведения и балканистики АН СССР и Институтом русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР (Москва, 1971 год): вступительный доклад Д. Ф. Маркова «Вопросы теории и методологии сравнительного изучения славянских литератур», доклад Л. Рихтера (ГДР) о принципиальной важности исследования художественной концепции человека в социалистических литературах, выступления Ю. В. Богданова и В. А. Хорева, подчеркнувших актуальность сравнительного изучения европейских социалистических литератур и т. п. В целом ряде других работ сравнительное изучение также рассматривается — правда, иногда декларативно — как необходимое условие и предпосылка для дальнейшего исследования генетических закономерностей социалистической литературы. Можно уже назвать и первые опыты сравнительного историко-литературного синтеза в прямом смысле слова. В этом плане представляют большой интерес работа Д. Ф. Маркова «Генезис социалистического реализма» (1970) о формировании социалистической литературы в ряде славянских стран, коллективный труд ученых ГДР об универсальном характере и национальных особенностях социалистических европейских ли-

тератур¹ и некоторые другие попытки аналогичного характера.

Мы полагаем, что подобного рода усилия не могут обойтись без согласованного и совершенно конкретного определения конечной цели, под которой мы понимаем идею создания систематической истории социалистической литературы. Это продиктовано не только широкими общественно-культурными потребностями, но и вполне конкретными методологическими причинами: уяснение конечной цели будет стимулировать предварительную серию исследований, определит конкретную методику работы и, не в последнюю очередь, явится объединяющей платформой для международного научного сотрудничества.

Все эти обстоятельства нельзя упускать из виду, добиваясь необходимой последовательности при воплощении такого широкого и в определенном смысле исключительного проекта. Подобного рода последовательность могла бы быть осуществлена при разграничении следующих этапов работы.

На *первом этапе* речь идет прежде всего об изучении национальных закономерностей отдельных социалистических литератур, о рассмотрении специфичности каждой из них по отношению к мировой социалистической литературе как целому, точнее — к существующему понятию социалистической литературы. Естественно, что выдвижение такой задачи предполагает организацию планомерных коллективных исследований в рамках научных центров отдельных стран.

Институт литературоведения Словацкой АН в Братиславе сформулировал, в частности, такую задачу в связи с разработкой темы «Словацкая литература в период с 1945 по 1970 г. в контексте мировой социалистической литературы». В рамках этой темы проводятся исследования важнейших произведений, жанров и течений словацкой литературы в сопоставлении с материалом других литератур — в целях определения специфичности развития нашей литературы и выявления факторов, отражающих характер ее участия в международном литературном процессе. Осуществление этой задачи подве-

¹ «Literaturen europäischer Länder. Universeller Charakter und nationale Eigenart sozialistischer Literatur». Berlin und Weimar, 1975.

дет нас ко *второму этапу* компаративистской работы — к изучению общих закономерностей развития социалистической литературы как целостной и специфической межлитературной данности в ее многообразных соотношениях с мировым литературным процессом, то есть как интернационального явления. Задачей исследования, таким образом, становится уже не национальный процесс, а развитие социалистической литературы как международного явления в его единстве и внутренней целостности. В принципе это и соответствует стадии создания истории социалистической литературы.

Применение достижений сравнительного изучения к материалу современной литературы вообще, и социалистической литературы в частности, — дело еще довольно новое. Отдавая должное существующим работам, необходимо подчеркнуть, что при исследовании социалистической литературы чаще уделялось внимание оценке отдельных явлений и процессов в их синхронном сопоставлении, чем с точки зрения их исторической перспективы. До сих пор на первый план выдвигались, как правило, вопросы типологии литературы, имеющие сами по себе, несомненно, важный, чрезвычайно существенный смысл. Вместе с тем при подобном подходе нередко оставались в тени закономерности социалистической литературы как историко-литературного феномена, особым образом связанного с мировым литературным процессом. Последовательное применение компаративистских методов в интересах создания обобщенного синтеза углубит понимание социалистической литературы как интернационального явления, позволит с большей определенностью выявить ее авангардную роль в мировом литературном процессе. Одновременно произойдет обогащение существующей методологии и методики исследования, расширится база сравнительных работ, которые пока что в большинстве случаев основываются на материале предшествующих литературных эпох.

Думается, что в первую очередь возникает необходимость уточнения понятия социалистической литературы как специфической интернациональной литературной общности. В чем ее сходство с такими региональными «кустами» национальных литератур, как, например, группа славянских, германских, средневропейских и других литератур, и в чем, собственно, социалистическая литература как целое отличается от этих и ана-

логичных групп, семей, общностей, то есть каковы ее специфические черты как целого?

1. При решении этого вопроса следует прежде всего исходить из того, что литература социалистического реализма отнюдь не является лишь суммой конкретных художественных произведений: она является результатом нового восприятия мира, нового идейно-художественного сознания. Как предшествующие художественные направления, социалистическая литература покоится на определенных гносеологических принципах отношения к действительности, в данном случае, однако, важен не столько сам *гносеологический* принцип, сколько его качественно новый характер, его научная объективность. Дело в том, что именно факт научной объективности мировоззренческой основы определяет ведущие признаки литературы социалистического реализма, под которой мы подразумеваем не только литературное направление или течение, но прежде всего художественный метод.

2. Идеологическая и философская платформа, на которую опирается социалистический реализм, практически не ограничивает возможности художественного выражения. Поэтому одной из характерных черт социалистического реализма вообще является своего рода *универсализм*, выражающийся в способности интегрировать достижения других художественных направлений; одновременно открывается простор для все новых и новых художественных исканий в исторической перспективе. Бесспорно, здесь мы имеем дело с совершенно новым художественным качеством, которое получило методологическое обоснование в известной концепции социалистической литературы как исторически открытой художественной системы, сформулированной Д. Ф. Марковым и другими советскими учеными.

3. Социалистический реализм, по сравнению с другими литературными направлениями и течениями, служит творческой платформой для целого комплекса национальных литератур социалистических стран, где он выступает в качестве *преобладающего* художественного метода, объединяя эти группы литератур в иерархически высшее компаративистское целое.

4. Тяготение к синтезу определяет дальнейшие специфические признаки социалистической литературы. При выделении таких литературных общностей, как славянская, германская, романская и другие, всегда под-

черкивается их относительность, их вспомогательная функция. Эти объединения рассматриваются как промежуточное звено в иерархическом постижении закономерностей международного литературного процесса от национальной к мировой литературе. Социалистическая литература отвергает эту функциональную относительность, ее объединяет внутренняя *устойчивость*, что порождает совершенно иные критерии классификации. Географическому, этническому или государственному принципам противопоставляется в качестве доминирующей основы идейно-политический, мировоззренческий принцип, который логически исключает какую бы то ни было форму релятивизации. Поэтому высшей целью сравнительного изучения должно стать исследование социалистической литературы как международного литературного синтеза.

Упомянутая устойчивость социалистической литературы как международного объединения обуславливает ее историческую жизнеспособность и перспективу. В то время как для традиционных литературных объединений часто применяются различные критерии классификации, что приводит нередко к нивелировке или даже «выпадению» тех или иных литератур из исторического процесса, в связи с социалистической литературой самое большее можно говорить лишь об исторической модификации одних и тех же объединяющих принципов.

5. Комплекс названных и некоторых других признаков, важных для социалистических литератур, определяет их принципиальное отличие от несоциалистической литературы вообще. В то время как для социалистической литературы в целом характерно стремление к консолидации, к единству, к соотносимости идейно-художественных систем, несоциалистическим литературам как раз недостает этой внутренней сплоченности. Поэтому трудно говорить о системном объединении несоциалистических литератур в определенное межлитературное целое.

Из сказанного вытекает возможность принципиального деления мировой литературы на два различных потока. Одним из них является внутренне однородное течение *мировой социалистической литературы*, другим — конгломерат несоциалистических литератур, художественных методов и направлений.

Разумеется, однородность и автохтонность мировой

социалистической литературы нельзя понимать как нечто закостенелое и механическое. Хотя общая идейная база социалистических литератур обуславливает преобладание интегрирующих факторов, однако на определенных стадиях развития, естественно, возникают и дифференцирующие тенденции, которые, однако, не противоречат идее высшего художественного единства. Этот диалектический процесс можно охарактеризовать как стремление к многообразию художественного выражения; о нем ни в коем случае нельзя забывать в предполагаемом сравнительном исследовании.

6. По аналогии с иными художественными многонациональными образованиями и в этом случае действуют прежде всего факторы, выражающие принадлежность данной литературы к определенной устоявшейся внутренней национально-литературной традиции. Можно было бы сформулировать следующий принцип: чем сильнее и интенсивнее в литературном самосознании проявляется давление традиции, тем более отчетливо в процессе существования литератур проступают дифференцирующие тенденции, которые в системе социалистических литератур не носят антагонистического характера; и наоборот, чем более это самосознание в силу тех или иных причин в определенный исторический период ослабевает, тем чаще мы встречаемся с унификацией не только общего вкуса, но и конкретных методов и форм. Литературная традиция, таким образом, выступает в процессе взаимодействия социалистических литератур носителем творческого начала, источником вариатности путей развития и художественного многообразия.

7. Важным при анализе интеграционных тенденций в социалистической литературе является фактор времени, принцип историзма, позволяющий выделить основные этапы формирования и развития социалистической литературы как межлитературного целого. Собственно говоря, это проблема периодизации.

В общих чертах можно констатировать три основных этапа вызревания социалистической литературы, с точки зрения ее распространенности и уровня развития ее идейно-художественной системы.

Единство принципов социалистической литературы до Великой Октябрьской социалистической революции, а значит, и степень ее международного воздействия находились в прямо пропорциональной зависимости

от степени развития революционной, пролетарской, социалистической литературы и литературы социалистического реализма в отдельных странах. Участие этой литературы в международном взаимообмене достижениями в данный период ограничивается отношениями и связями в основном в рамках этого художественного течения. Это объясняется тем, что еще отсутствовали условия для того, чтобы социалистическая литература могла занять позиции определяющего, основного литературного направления в рамках национальной литературы; в этот период, таким образом, идет процесс постепенного накопления предпосылок для возникновения социалистической литературы как особой общности национальных литератур.

После Великого Октября метод социалистического реализма постепенно становится определяющим в национальных литературах Советского Союза. Литературное направление поддерживается тем самым всей мощью национальной литературы. Теперь уже можно однозначно говорить о межлитературном синтезе, причем не только с позиций отношения советской литературы как целого к другим литературам, но и с точки зрения национальных литератур Советского Союза. Именно эта общность национальных литератур Советского Союза вносит в проблематику межлитературных объединений качественно новый элемент: установление новых общественных отношений впервые в истории межлитературных связей создает предпосылки для возникновения единого метода и направления в целом ряде национальных литератур. При этом нельзя, разумеется, упускать из виду значимость объединяющего государственного принципа. Советская литература, таким образом, становится качественно новым фактором межлитературного процесса в целом. Потенциал международного воздействия подобного объединения национальных социалистических литератур значительно увеличивается.

Новый этап развития социалистической литературы наступил после второй мировой войны. Социалистический реализм перешагивает границы одного государства и распространяется в качестве главного, господствующего метода на целую группу литератур социалистических стран. Одновременно существенно расширяется взаимообмен ценностями, в том числе и в области идейно-художественных средств и форм обобщения действи-

тельности. Последнее определяется прежде всего принадлежностью национальных литератур вновь возникших социалистических стран к традициям различного типа, например, к средневропейской литературной общности, к литературам балканского региона и т. д. Благодаря социалистической Кубе социалистическая литература непосредственно соприкасается с традицией латино-американского культурного мира. В социалистических славянских литературах можно наблюдать как усиление некоторых аспектов славянской взаимности, так и их частичное преодоление в интересах качественно нового, высшего единства. Все эти, а также целый ряд дальнейших проблем становятся предметом компаративистской теории и методологии.

8. Исследуя синтезирующее начало социалистической литературы, следует считаться с новым соотношением контактно-генетических и *типологических* связей. Для международной системы социалистических литератур характерна общая идейно-политическая платформа, обуславливающая, с одной стороны, развитие типологически сходных процессов, с другой — небывалое усиление контактных форм взаимосвязей. В качестве типологически сходных явлений можно рассматривать, например, возникновение и развитие художественного метода и множество функционально сходных решений на уровне литературных произведений, видовых и стилевых форм художественного изображения действительности. Интегрирующие факторы, как правило, функционально преобладают над контактно-генетическими отношениями, даже несмотря на то, что эти последние в ходе осознанного и избирательного взаимного обмена и приобретают по сравнению с прошлым более широкий масштаб и большую значимость.

9. Для социалистической литературы в целом наряду с дифференцирующими и интегрирующими тенденциями в высшей степени характерно развитие фактора комплементарности (взаимной дополняемости). Благодаря непосредственному обмену ценностями отдельные литературно-художественные достижения, а иногда даже просто конкретные произведения, созданные в лоне одних национальных литератур, становятся составной частью и органическим элементом в развитии других литератур. Такого рода «усвоение» выступает тем самым как показатель нового уровня «взаимоотношений и

взаимодействия» между литераторами социалистического лагеря.

10. Еще одна специфическая сторона общего процесса сближения социалистических литератур обнаруживается в связи с проблемой *периодизации*. Установление трех основных этапов формирования и развития социалистической литературы привело нас к констатации того факта, что процесс консолидации социалистических литератур происходит параллельно и фактически совпадает с процессом становления и вызревания художественного метода. Поэтому при определении критериев периодизации не возникает сколь-нибудь существенных противоречий между идейно-общественной и историко-литературной точками зрения. Хотя общественные изменения определяют и обуславливают литературное и художественное развитие, однако своего рода амплитуда расхождений между критериями литературной и общественной периодизации всегда вызывалась прежде всего инерцией развития традиционных форм художественного обобщения действительности, а также другими объективными факторами. Коренное изменение идейных и философско-этических принципов при возникновении социалистической литературы в основном устранило этот разрыв между литературным и общественным развитием. Несмотря на то, что в отдельных социалистических литературах мы встречаемся с элементами предшествующих направлений и течений как в формах выражения, так и в самом методе отражения действительности, однако это наследие прошлого не может существенно повлиять на общую периодизацию национально-литературного процесса.

В результате воздействия данных факторов сравнительное исследование социалистической литературы не сталкивается с традиционными диспропорциями при периодизации. Дело в том, что с компаративистской точки зрения внешние связи определенной национальной литературы подчиняются тем же критериям периодизации, которые характерны для динамики развития воспринимающей литературы, играющей, как известно, решающую роль в процессе обмена ценностями. При периодизации литературных связей обычно приходилось выделять особые сегменты, отвечающие характеру и путям развития исследуемой литературной общности. Синтез социалистических литератур, благодаря принципиально-

му единству национально-литературных и межлитературных принципов, делает беспочвенной подобную двойную проекцию.

11. Даже краткий анализ специфических признаков социалистической литературы показывает, что общность литератур социалистических стран и социалистической литературы в целом образует специфический литературный синтез, развивающееся целое, которое является качественно новым элементом мирового литературного процесса, принципиально отличным по своей направленности от направленности несоциалистических литератур. Разумеется, этот синтез нельзя понимать отвлеченно, изолированно, как замкнутую систему. Хотя в основном отношении социалистической литературы ко всему остальному литературному потоку носит характер бинарной оппозиции, это не означает, что между ними не существует литературных связей и взаимоотношений. Это противоречило бы самому принципу интернационального характера социалистической литературы и социалистической культуры вообще.

**ОПЫТ РЕВОЛЮЦИОННОЙ
И АНТИФАШИСТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
И СОВРЕМЕННЫЙ ЛИТЕРАТУРНЫЙ
ПРОЦЕСС**

РОЛЬ ТРАДИЦИЙ РЕВОЛЮЦИОННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В СОВРЕМЕННОМ ЛИТЕРАТУРНОМ РАЗВИТИИ ЕВРОПЕЙСКИХ СОЦИАЛИСТИЧЕСКИХ СТРАН

Основы современной литературы европейских социалистических стран были заложены деятельностью революционных писателей в 20—30-е годы. Под влиянием революционной действительности, испытывая мощное воздействие идей Октября, советской литературы, эти художники пришли к революции, к ее идеалам, связали свое творчество с устремлениями народных масс.

Не будет большим преувеличением сказать, что рост социалистической литературы в XX веке, вызванный, разумеется, общественно-политическими причинами, в то же время прямо пропорционален глубине и полноте освоения революционными художниками классического наследия. Их новаторство оказывалось при этом тем значительнее и ярче, чем глубже корни их творчества уходили в почву художественного опыта прошлого, чем шире и многообразнее были его традиции и истоки.

Бесспорно верен утвердившийся за последние годы в марксистском литературоведении тезис о синтетическом характере социалистического реализма, наследующего весь прогрессивный опыт мирового искусства. Не подлежит сомнению и то, что общность эстетических проблем, присущая художникам социализма, не исключает, а предполагает их обращение к национальным культурным традициям, к неповторимому историческому и художественному опыту, который обогащает литературу социалистического реализма.

Сегодня социалистический реализм имеет уже свою историю, сегодня в его произведениях преломляются не

только традиции других течений и методов, но и традиции, созданные в процессе его более чем полувекового развития, можно сказать, его классические традиции. К этим традициям, например, если говорить о поэзии, принадлежит творчество Маяковского и Твардовского, Брехта и Элюара, Неймана и Волькера, Незвала и Новомеского, Броневского и Аттилы Йожефа и многих других. Творчество этих выдающихся мастеров стиха и определило само это явление — мировую поэзию социалистического реализма. Только принятие и дальнейшее развитие общих многогранных традиций может способствовать расцвету социалистического искусства.

В становлении и развитии литературы социалистического реализма принципиальное значение имеет интернациональный художественный опыт. Еще в 1913 году В. И. Ленин писал, что «рабочие создают во всем мире свою, интернациональную культуру, которую давно подготовляли проповедники свободы и враги угнетения»¹, что «всемирное рабочее движение создает и с каждым днем все более развивает интернациональную (международную) культуру пролетариата»². И сегодня изучение литературы социалистического реализма невозможно без учета коллективного опыта социалистических художников, без учета национальных, становящихся интернациональными традиций революционного искусства.

В одном из писем польского поэта Ю. Тувима В. Броневскому содержится такое обращение: «На твоих стихах, поэт-интернационалист и поэт архипольский, пусть учатся наши молодые коллеги...»³ Вот это диалектическое сочетание национальных и интернациональных традиций, национальное и в то же время интернациональное содержание отличает произведения мастеров социалистического реализма. Говоря об интернациональных связях и традициях социалистического искусства, надо выявлять не иллюзорные «заимствования» (о которых было немало написано в свое время, хотя бы в советских работах о Маяковском), а типологические

¹ В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 23, с. 150.

² Там же, т. 24, с. 58.

³ J. Tuwim. Do Władysława Broniewskiego. — «Trybuna ludu», 1950, № 364.

схождения и сложную переработку талантом национального и инонационального, переработку тех творческих импульсов, которые шли, например, от советской культуры и того же Маяковского и способствовали становлению оригинальных и самобытных художников. Надо, иначе говоря, видеть близость духовного опыта разных социалистических художников в решении общих гуманистических задач. И в то же время надо видеть диалектический процесс не только усвоения традиции, но и отталкивания от своего и чужого опыта, критического его пересмотра.

Интернациональный опыт социалистического литературного движения показывает, что социалистический реализм складывался как новый тип художественного сознания, как новая художественная структура, вобравшая в себя черты разных поэтик. Это доказывается в последние годы во многих наших исследованиях. И только с позиций толкования социалистического реализма как широкой, но не безграничной эстетической платформы можно верно решать вопрос о преемственности и обновлении нового искусства. Ведь до сих пор некоторые исследователи полагают, что в социалистическом реализме развивается лишь одна традиция — «классического» реализма XIX века. Для них отказ от этой «сносившейся», по их мнению, традиции означает и отказ от социалистического реализма, как, например, для польского критика А. Киёвского, утверждавшего, что «доктрина социалистического реализма была в полном значении этого слова эпитафией критическому реализму, а сопутствующее ей творчество доказывало лишь, что в духе этой доктрины уже писать нельзя»¹. Другие обрушиваются на социалистический реализм и его традиции с другого конца. Считая, например, социалистический реализм некоей застывшей схемой, набором предписаний, польский критик Ян Витан усматривал для художника спасение от него в обращении к классическим традициям и писал о творчестве В. Броневского: «Послевоенные стихи Броневского благодаря связи с традицией избежали ярма поэтики социалистического реализма»². И это говорится об основоположнике социалистического реализма в польской литературе, об од-

¹ «Kultura», 1965, № 7.

² «Poezja», 1969, № 5, s. 15.

ном из крупнейших лириков мировой поэзии социализма!

Преодолению догматических и ревизионистских взглядов на природу нового метода во многом может способствовать изучение традиций, сложившихся в процессе его формирования и развития, изучение это неизбежно ведет к широте понимания нового метода.

Художников социалистического реализма объединяют не формальные признаки, а борьба за новые общественные отношения, концепция мира и человека, утверждающая в многообразных художественных образах возможность и необходимость изменения мира человеком. С этой точки зрения изучение традиций социалистического реализма — это изучение художественного прогресса в XX веке, ибо в основе социалистического искусства лежит все более полное художественное претворение марксистской концепции человека, как объекта и субъекта истории, способного преобразовать мир, лежит движение, как об этом верно писал Д. Ф. Марков, «ко все более многостороннему раскрытию его духовных и нравственных богатств... Это и есть главная линия художественного прогресса»¹.

Обращение к развитию художественных принципов изображения человека в социалистической литературе позволяет проследить ее традиции не по внешним, формальным признакам, а в самом главном ее содержании. Ибо поэтика социалистического реализма допускает самые разнообразные формы, способные утвердить взгляд на личность как на борца и создателя нового мира. «Социалистический реализм, — говорил И. Бехер, — несет в себе все новые, смелые, сегодня еще необозримые во всей их полноте вариации... на неисчерпаемую тему, имя которой — Человек»².

При всех различиях в изобразительных средствах можно говорить о наличии у социалистических писателей единой марксистской концепции человека (которая, кстати, является главной разграничительной линией между литературой социалистического реализма и модернистской), общности их новаторских эстетических идеалов, их общем гуманистическом пафосе. «Важнейший

¹ «Сравнительное изучение славянских литератур». М., 1973, с. 19—20.

² И. Бехер. Любовь моя, поэзия. М., 1965, с. 537.

признак социалистического реализма,— писал об этом чешский критик-марксист К. Конрад в 30-е годы,— ориентация на человека во всей его полноте, на общественного человека в его перспективе»¹.

На разных этапах развития социалистического реализма, связанных с этапами общественного развития, проблема человеческой личности получала разное воплощение. Уже первые мастера социалистического реализма ввели в литературу нового героя, в их произведениях революционная борьба выступает не только как тема, а как принцип, формирующий новый тип человеческих переживаний, новое эстетическое отношение к действительности.

В социалистической литературе 20—30-х годов преобладают социально-политические мотивы, выдвинутые на первый план самой историей. В этой литературе человек выступает как часть коллектива, ее увлекала задача создания собирательного образа народной массы (например, романы В. Василевской «Облик дня», И. Бехера «Люизит», А. Зегерс «Восстание рыбаков» и другие). В поэзии нередки были тенденции ограничения личного, интимного начала (С. К. Нейман в Чехословакии, Х. Смирненский в Болгарии и др.). С развитием социалистических литератур выявлялись иные способы передачи размаха революционной борьбы, более глубоко и диалектично показывавшие взаимодействие личности и коллектива. В поэзии отбрасывались тематические ограничители, исчезало противопоставление лирики и гражданской поэзии, проявлялись мысли и чувства человека, кровно связанного со своим временем, как писал об этом в 30-е годы В. Броневский:

Принимаю я все, чем живет наш век,
Радость и боль всем дарю с любовью,
Сырье моей песни — всегда человек,
И песня моя впоена моей кровью.

(Перевод М. Живова)

Послевоенная действительность социалистических стран, имеющая свои этапы развития, в корне отличается от времени 20—30-х годов. С освобождения и победы над фашизмом начинается новая история этих стран,

¹ Цит. по кн.: С. А. Шерлаимова. Чешская поэзия XX века. М., 1973, с. 414.

новый этап в развитии духовной жизни, литературы и культуры. За годы народной власти в этих странах свершились эпохальные революционные общественные преобразования, родились новые этические, философские, социологические, политические, бытовые проблемы, новые конфликты, получившие свое отражение в литературе. Мы хорошо знаем, что на пути развития этих литератур в послевоенные годы были свои серьезные трудности. Но главное завоевание социалистической литературы — изображение человека и его места в обществе в свете социалистического идеала — было сохранено и упрочено. Напрасны попытки иных критиков отождествить социалистический реализм с некоторыми слабыми, схематическими произведениями конца 40-х — начала 50-х годов. Польский критик Т. Древновский пишет, например, о «разрушительной деятельности соцреализма»¹ в те годы. Произведения социалистического реализма, разумеется, могут быть (и бывали, и бывают) слабыми художественно, но они вовсе не обязательно таковы, как это получается по Древновскому, и далеко не все они были художественно неполноценными и в конце 40-х — начале 50-х годов.

Гораздо более правы те критики, которые отмечают, что и тогда были созданы значительные произведения социалистического реализма. «Когда мы посмотрим на литературу с перспективы минувших двадцати лет,— писал В. Сокорский в 1973 году,— мы легко поймем, что социалистический реализм как философская и эстетическая категория был привлекателен не только для политиков того времени, но и для многих художников, создавших значительные произведения»². Сошлёмся и на слова венгерского критика Деже Тота, который, говоря о венгерской литературе конца 40-х — начала 50-х годов, пишет: «Лучшие достижения этого периода доказывают, что в новой исторической ситуации венгерская литература продолжала прежде всего социалистические традиции, вливаясь в мировое течение социалистического реализма; критерии социалистического реализма, сознательное усвоение его опыта уже тогда — это можно сказать с полным правом — определили меру ее единства. С тех пор наша литература ушла далеко вперед — но и

¹ «Twórczość», 1974, № 7, s. 62.

² «Miesięcznik literacki», 1973, № 5, s. 51.

сегодня она идет по пути, который был ею избран в те годы»¹.

Думаю, что эту характеристику без особого риска можно распространить и на другие литературы европейских социалистических стран.

Говоря о преемственности социалистического искусства, ошибочно сводить ее к вопросам формы или тематики, хотя они и являются составляющими традицию элементами. Можно было бы привести немало интересных и убедительных примеров преемственной связи в области тем, художественных структур и средств между социалистической литературой 20—30-х годов и современной, особенно это касается творчества тех писателей, которые, как например, Броневский, Кручковский, Незвал, Новомеский или Поничан, принадлежали к революционному лагерю в литературе 20—30-х годов и приняли активное участие в строительстве социалистической культуры после освобождения Европы от гитлеризма.

Но представляется важным подчеркнуть более общую закономерность: следование традиции заключается в использовании в новую эпоху с новой конкретной целью идейно-эмоциональных элементов, закрепленных в общественном сознании (в том числе в литературе), в наследовании некоторых «общих» с предшествующим периодом развития социалистической литературы идей и проблем и более глубоким и всесторонним их осмыслении, в решении с позиций коммунистической партийности новых проблем, выдвинутых современной жизнью.

Примером преемственности и в то же время развития и обновления в литературе социалистического реализма может служить решение революционными художниками 20—30-х годов и современными писателями проблемы народной судьбы. В Польше, например, в 30-е годы такие известные революционные писатели, как Л. Кручковский и В. Василевская, в своих романах показали судьбу польского крестьянства на фоне важнейших общественно-политических событий в Польше разных эпох, показали антагонизм крестьянства и шляхты,

¹ Цит. по кн.: «Новые явления в литературе европейских социалистических стран». М., 1976, с. 50.

лицемерие буржуазных лозунгов «единой родины» для трудящихся и эксплуататоров, рост революционных настроений крестьян, приходящих к пониманию необходимости борьбы за свои права.

Достижения современной польской литературы, особенно в 60-е и в начале 70-х годов, также в большой мере связаны с решением проблемы судеб польского крестьянства в новую историческую эпоху, нашедших воплощение в произведениях так называемой «деревенской» прозы. Это условное понятие охватывает множество непохожих, самобытных художественных произведений. Для их авторов — Маха, Кавальца, Новака и других — деревня — неиссякаемый родник народной жизни, хранительница исконных черт национального характера и поле наблюдений над огромными сдвигами в укладе жизни и сознании народа, вызванными революционными преобразованиями. Произведения эти объединяет интерес к нравственной проблематике, внимание к духовному миру человека, к трудностям и радостям его повседневного бытия. В них сильно проявилось движение всей польской прозы 60-х—начала 70-х годов в сторону углубленного исследования жизни, стремление показать более объемно духовный мир современника, запечатлеть национальный характер и его психологическое своеобразие в новой исторической эпохе существования нации. Эта тенденция к «очеловечиванию истории» отчетливо выступает в современной польской прозе о деревне, и не только в ней.

Разумеется, далеко не все, что выходит из-под пера писателей в социалистических странах, является литературой социалистического реализма. Речь идет о произведениях писателей, стоящих на социалистических идеях позициях, о произведениях, которые объективно принадлежат литературе социалистического реализма, даже если их авторы не причисляют себя к ней, даже если, как в Польше, многие литературоведы и критики избегают употреблять по отношению к этим авторам сам термин «социалистический реализм». И все же единственная подлинно социалистическая литература нашего времени — это литература социалистического реализма. В 30-е годы марксистская литературная критика, например, в зарубежных славянских странах активно занималась разработкой проблемы метода новой

революционной литературы¹. Наличие в критике того времени разных терминов для обозначения метода этой литературы («социалистический реализм», «пролетарский реализм», «социальный реализм» и т. д.) не меняло существа дела, ибо речь шла об утверждении единства метода социалистической литературы, об осмыслении уже накопленного литературой опыта именно в плане выявления специфических черт ее метода — социалистического реализма. Развитие и обогащение этих черт в современной литературе социалистических стран никак не может означать отказа от понятия метода «социалистический реализм» (принесшего и приносящего литературе все новые художественные достижения) лишь на том основании, что в конце 40-х—начале 50-х годов существовали тенденции упрощенно-догматического толкования социалистического реализма. Именно широкая идейно-эстетическая программа социалистического реализма, по словам польского ученого М. Степеня, в 30-е годы вывела революционную литературу из тупика пролеткульта и «литературы факта».

Ярким примером развития и обогащения традиций революционной литературы 30-х годов может служить разработка антифашистской проблематики в послевоенной литературе социалистических стран. Лидерами антифашистского движения в своих национальных литературах были в 30-е годы революционные писатели, слившие в своем творчестве идеи патриотизма и интернационализма, идеи защиты своих стран, мира и человечества от фашизма, последовательно реализовавшие в своем творчестве принципы социалистического гуманизма. К боевым традициям антифашистской литературы 30-х годов и литературы периода Сопrotивления в годы войны восходит одна из ведущих проблем всей послевоенной литературы социалистического реализма — проблема антифашизма, с разработкой которой связаны, пожалуй, наивысшие художественные достижения социалистических литератур.

Говоря о преемственности революционных традиций 20—30-х годов, разумеется, не следует ее абсолютизировать, ибо создание новой литературы невозможно на основе одной только преемственности. Всякое новое ис-

¹ См. сб. «Формирование марксистской литературной критики в зарубежных славянских странах». М., 1972.

куство предполагает возникновение качественно новых явлений. Но всякая подлинная революция в литературе может совершаться лишь на основе преемственности. В этом ее принципиальное отличие от псевдореволюционного новаторства.

Понимание традиции как развития лучших достижений предшествующего искусства, питающегося передовыми идеями гуманизма, которые воспринимаются и развиваются в новую историческую эпоху, противостоит концепциям, которые усматривают единственный двигатель художественного прогресса в авангардных течениях. Отрицание за авангардизмом монополии на художественный прогресс не означает, конечно, отказа от анализа художественных достижений крупных писателей, так или иначе с ним связанных.

Обращение к традициям социалистического искусства сегодня важно, в частности, и потому, что в процессе становления этого искусства участвовали писатели, прошедшие разные художественные школы, в том числе и авангардистские. Крупные художники в своем развитии преодолевали эстетические принципы (метод) авангардистских течений и в то же время многие из них, как об этом пишет Д. Ф. Марков, «сохраняют отдельные, иногда весьма существенные «родовые» черты в области форм художественного обобщения, обладающие относительной эстетической автономностью»¹.

Отсюда следует важный вывод — ошибочно отождествлять социалистический реализм лишь с одним типом поэтики. Нельзя не видеть традиций различных художественных школ, в том числе авангардистских, с которыми была связана деятельность многих крупных художников социалистического реализма.

С другой стороны, судьбы авангардистских течений в 20—30-е годы — важный аргумент в современных спорах о развитии социалистического искусства с теми, кто «революцию» в области литературной техники отождествляет с революцией в искусстве. Факты говорят о том, что художники с революционным мировоззрением не могли долгое время оставаться на позициях чистого экспериментаторства, вырождавшегося в поиски трюков, грозившего оскудением таланта. Не случайно

¹ Д. Ф. Марков. Проблемы теории социалистического реализма. М., 1975, с. 277.

решительно порвал с футуризмом в Польше его лидер — Б. Ясенский, в Болгарии — с экспрессионизмом — Г. Милев. Крупнейший представитель чешского поэтизма и сюрреализма В. Незвал даже в период своих самых шумных отречений от тенденциозного искусства создал ряд произведений с яркой революционной направленностью; большая часть левых сюрреалистов Югославии в 30-е годы порвала с этим течением. В Чехословакии сторонники социалистического реализма вели плодотворные теоретические споры с чешскими сюрреалистами.

«Подлинный авангард связан с общественным движением», — писал в 30-е годы польский марксистский критик И. Фик, замечая в то же время, что «новое содержание требует новых, не искажающих его средств выражения, и здесь открывается поле для изобретательности в области художественной экспрессии»¹.

Творческий опыт художников социалистического реализма 20—30-х годов полностью подтверждает это методологически важное положение. Но и сегодня находятся писатели и критики, которые фетишизируют авангардизм, забывая о том, что скорее всего устаревают те произведения, единственным достоинством которых является какое-либо техническое новшество, что и в авангардизме можно быть эпигоном и не сказать ничего нового и своего.

Следование традиции не ставило преград для подлинного новаторства. Новая, революционная литература не могла не быть новаторской. Вместе с тем теоретики социалистического реализма выступали против регламентации художественных приемов, против нормативности в области формы и в тематике произведений — за яркое творческое дерзание. В 1937 году С. К. Нейман писал: «Неправда, что нам может прийти по вкусу только определенное содержание. Наоборот, перед писателем-социалистом лежит вся объективная действительность почти в девственном состоянии»². И далее: «Неправда и то, что мы можем предписывать социалистическому искусству форму, некий «изм»... Социалистический реализм — пока всего лишь указание, всего

¹ J. Fik. Wybór pism krytycznych. Warszawa, 1961, s. 71.

² С. К. Нейман. Избранное. М., 1958, с. 580—581.

лишь предупреждение против декадентских форм буржуазной эпохи. Конечно, социалистическая разработка содержания должна быть только реалистической, но реалистической в самом широком смысле слова, предоставляющей огромную свободу форме»¹. Чехословацкий критик К. Конрад неоднократно повторял мысль о том, что «если только автор не теряет путеводной нити диалектического материализма, пролетарский реализм предоставляет ему полную свободу художественных поисков, художественного воплощения». Но с тем большей силой критик настаивал на высоком художественном качестве новой литературы. «Наш социалистический реализм,— писал он,— хочет быть искусством богатым — богатым ненавистью и страстным протестом, богатым прежде всего *действием*. Ибо он есть искусство активное, изменяющее мир — но лишь в том случае, если он *подлинное искусство*»².

Создатели литературы социалистического реализма в 20—30-е годы путем нелегких зачастую исканий пришли к пониманию значения прогрессивных художественных традиций еще и с такой важнейшей стороны: эти традиции воспитали сознание читателя, подготовили его восприятие. Вот почему революционные художники, даже прошедшие авангардистские школы, отказывались от присущих разным авангардистским течениям антитрадиционализма, преимущественного внимания к технологии творчества, жесткой регламентации художественных приемов. Выступая как против вульгарных стремлений к элементарности и упрощенности нового искусства, так и против элитарных концепций, они ратовали за высшую простоту, которая была плодом подлинного новаторства, а не эпигонского стилизаторства. В. Броневский, например, писал в те годы: «Я считаю, что простота является результатом долгого труда и высокого поэтического мастерства, а всякая другая простота — это невежество»³.

Тяга к высшей простоте роднит Броневского с тенденцией к простоте и ясности формы, которая проби- валась и в других социалистических литературах в межвоенные годы. Можно привести аналогичные выска-

¹ С. К. Нейман. Избранное. М., 1958, с. 580—581.

² К. Конрад. *Ztvárnéte skutečnost*. Praha, 1963, s. 114.

³ «Wiadomości Literackie», 1925, № 10.

звания, подкрепленные творческой практикой многих советских поэтов, чеха Неймана, болгарина Вапцарова и других. Это проявление одной из тех закономерностей развития революционной литературы, об актуальности которой для современности писал в 1962 году греческий поэт Яннис Рицос. Он высказал мысль о том, что читаемость и популярность поэзии Неруды, Хикмета, Элюара, Маяковского — следствие общественной задачи, «потребности общения, понимания между людьми». Задача поэта любой национальности в том, чтобы найти в традиции и поэтике родного искусства такие выразительные средства, которые способствовали бы «большому прыжку поэзии через границу одной страны и одного народа»¹.

Забвение художественного опыта социалистического искусства, выпячивание на первый план так называемого художественного эксперимента некоторыми писателями в социалистических странах ведет к разрыву с читателем. Анализируя усиление экспериментаторских тенденций в литературах европейских социалистических стран последних лет, известный венгерский ученый Бела Кёпеци ставит вопрос о том, долго ли можно оставаться социалистическому художнику на стадии эксперимента. Длительное экспериментаторство, по его мнению, невозможно для социалистической литературы, «если она не хочет утратить своей связи с читателем, если она не хочет отказаться от тех огромных завоеваний социализма, которые выражаются в требовании повышать культуру народных масс»².

Элитарные концепции искусства антидемократичны и в конечном счете служат идеологической реакции. О непреходящем значении революционных традиций социалистического искусства свидетельствуют уроки литературного развития в Чехословакии в конце 60-х годов, когда носители ревизионистских взглядов отказались от понятия «социалистический реализм» и попытались заменить его фантомом авангардности. Но, как заметил чешский критик В. Достал, «в конце концов и авангардность вышла из моды и настал вожделенный миг неограниченной «творческой свободы». И сейчас же ста-

¹ «День поэзии», М., 1962, с. 153, 154.

² Цит. по кн.: «Общественные науки за рубежом. Реферативный журнал. Литературоведение». 1974, № 2, с. 177.

ло ясно, для кого именно. Более наглядный урок невозможно себе представить»¹.

Уроки литературно-политического кризиса в Чехословакии в конце 60-х годов со всей очевидностью поставили перед социалистическим литературным движением задачу активного отношения к собственным традициям, защиты их от посягательств разного рода ревизионистов, ибо традиция не может сохраняться сама по себе, лишь силой инерции, независимо от человеческой воли, подобно материальным элементам культурного наследия.

К традициям боевой, революционной литературы 20—30-х годов современные художники социалистического реализма обращаются не ради пиетета к ее создателям, а прежде всего потому, что эти традиции актуальны и сегодня, более того, в условиях победившего социализма они воспринимаются широкими народными массами, они участвуют в жизни современного социалистического общества и в новых свершениях его культуры. В 1928 году В. Броневский писал об истоках своего творчества — славных революционных традициях поэзии первых польских социалистов конца XIX века, о широко известной в Польше и за ее пределами «Варшавянке» Вацлава Свенцицкого и «Кандальной мазурке» Людвика Варыньского. «Из них,— писал он,— пролетарская поэзия черпает Прометееву веру в свое победное завтра»². С не меньшим основанием можно утверждать, что подлинно гуманистические традиции социалистического реализма, которые постоянно приумножаются художниками разных стран, способствуют развитию социалистических литератур сегодня.

¹ В. Достал. Судьбы социалистического реализма у нас.— В кн.: «Современная литературная критика европейских социалистических стран». Вып. I. М., 1975, с. 285.

² «Wiadomości Literackie», 1928, № 4.

**РЕВОЛЮЦИОННЫЕ ТРАДИЦИИ
ПОЛЬСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ 20—30-х ГОДОВ
И РАЗВИТИЕ СОВРЕМЕННОЙ ДЕРЕВЕНСКОЙ
ПРОЗЫ**

В данной статье речь пойдет о роли революционных литературных тенденций 20-х и 30-х годов в становлении народного направления в современной польской прозе.

Понятие «народное направление» наряду с такими, как «крестьянская литература», «крестьянское направление в прозе», «современная деревенская проза», используется польской критикой при анализе современной прозы о деревне для ее отделения от традиционно существующей в Польше с середины XIX века литературы, прочно связанной с проблемами деревни. Сегодняшняя деревенская проза возникла как результат общественного и культурного развития польского крестьянства в XX веке. Проявлением этого процесса был массовый приток в литературу на протяжении последних сорока лет писателей крестьянского происхождения, которые и заложили основы названного направления.

Необходимость выделения и даже противопоставления друг другу двух потоков «деревенской» литературы является специфически польской задачей. Как нам кажется, такая задача не стоит даже перед литературами стран Центральной и Восточной Европы, стран со столь же многочисленным крестьянским населением и со сходными чертами исторического развития общества. В некоторых из них — там, где крестьянские писатели вступали в литературу в период формирования национальных литератур, сразу же возникло явление, которое в Польше появилось лишь недавно. В других странах, где процесс развития крестьянства в силу различных обстоятельств не сопровождался существенными переме-

нами в культуре, социальное происхождение писателей, создающих литературу о деревне, не имеет определяющего значения. Великолепный расцвет современной деревенской литературы в Советском Союзе совпадает в значительной степени с ускоренным развитием многих его национальных литератур.

В польской прозе XX века существуют проза о деревне и «народное направление» в прозе — литература, затрагивающая определенную область общественной жизни крестьян, и литература, непосредственно вырастающая из этой жизни. Народное направление в польской прозе возникло в предвоенном десятилетии. В тот период дебютировало около двадцати крестьянских прозаиков, имевших в лице Владислава Оркана — писателя рубежа веков — своего единственного предшественника. Господствующие при жизни Оркана натуралистические и «гомеровские» традиции деревенской прозы, а также отсутствие стремления со стороны едва зарождавшейся в то время крестьянской писательской прослойки верно передавать собственный общественный опыт привело к тому, что Оркан сумел отразить этот опыт лишь в одной или двух книгах. Итак, до 30-х годов общественная жизнь деревни не находила прямого выражения в художественной прозе. Правда, она нашла свое письменное выражение, но скорее на предлитературном уровне — в форме автобиографий. Такой род литературной деятельности, развиваясь и получая с начала века все большее распространение, заменял в определенном смысле отсутствующую в литературе подлинно деревенскую прозу. Распространение и, в особенности, публикация таких автобиографий являлись отчасти результатом осознания польской демократически настроенной интеллигенцией необходимости того, чтобы, по словам Жеромского, «сам народ заговорил о себе». Еще в 30-е годы издания сборников крестьянских автобиографий и воспоминаний как итог конкурсов, организованных социологами и общественными деятелями, были горячо встречены Марией Домбровской и Ярославом Ивашкевичем, увидевшими в них заменяющее художественную литературу явление, где «впервые заговорил крестьянин».

Заслугой первых крестьянских прозаиков, вступивших в литературу в предвоенном десятилетии, является то, что они перенесли описание общественных отноше-

ний деревни из предлитературного творчества в художественную прозу. Именно это означало зарождение народного направления в прозе. Однако оно не сразу заменило существующую прозу о деревне. Для предвоенного десятилетия было характерно даже ее значительное оживление и модернизация — после некоторого зстоя в предшествующем двадцатилетии. С того времени, исключая первую половину 50-х годов, книги о деревне, написанные писателями некрестьянского происхождения, принадлежат к редким исключениям. Угасанию традиционного интереса писателей к деревенской тематике сопутствует развитие народного направления в прозе, расцвет которого пришелся на 60-е годы. Таким образом, замена одного литературного явления другим стала фактом польской культуры лишь сравнительно недавно.

При анализе связей между возникновением народного направления в прозе и революционными тенденциями в польской литературе 20-х и 30-х годов необходимо учитывать современное состояние изучения этих связей. В 30-е, а также первые послевоенные годы критика не отдавала себе ясного отчета в том, что в деревенской прозе предвоенного десятилетия существуют два различных явления, и поэтому неточно определяла ее связи с упомянутыми тенденциями. Считалось общепризнанным, что под влиянием остроты крестьянского вопроса, нарастания революционной ситуации в деревне, а также радикальных литературных идей рождается единая, новая крестьянская литература. Сегодня, зная, что в деревенской прозе 30-х годов существовали два явления — продолжение традиций литературы о деревне, а также введение в литературу своего общественного опыта крестьянскими писателями — мы видим, что влияние революционных литературных тенденций того времени на оба эти явления не было единым: прямое — состояло в активизации деревенской прозы, косвенное — в возникновении народного направления.

Наиболее убедительным примером прямого влияния культурных идей и художественных программ, выдвигаемых левыми кругами в связи с революционизацией рабочего класса, а затем и крестьянства, является «Кордиан и хам» Леона Кручковского. Кручковский соединил традицию общественной направленности польской прозы — традицию Жеромского — с марксистским пони-

манием истории. Оц воспринял революционные идеи, распространяемые известными пропагандистами пролетарской и крестьянской литературы, чутко уловил и отразил в своих произведениях изменения в общественной жизни. Кручковский построил свой роман в соответствии с программой «литературы факта», требовавшей освобождения из «плена» литературного вымысла, используя подлинные записки крестьянина, относящиеся к середине XIX века. «Кордиан и хам» — это выдающийся роман о деревне, занявший особое место среди других произведений, появившихся под непосредственным влиянием революционных тенденций в польской литературе. Использование в романе крестьянской автобиографии в качестве документальной основы свидетельствует о близости этой прозы подлинному общественному опыту крестьянства. Для крестьянских же прозаиков общественный опыт крестьянства был их собственным опытом, поэтому они не нуждались в поиске документальных материалов. Их задачей было нечто совершенно противоположное, а именно: освобождение от традиции предлитературного творчества и перенос собственного общественного опыта на равноправных началах в подлинную литературу. Роль революционных культурных и литературных тенденций в этом процессе заключалась в создании такой культурной атмосферы, которая благоприятствовала бы осознанию крестьянскими прозаиками собственных литературных задач, идея же «литературы факта» помогала этим прозаикам в поиске собственных приемов универсализации общественного опыта деревни.

Первый аспект проблемы станет понятным, если учесть, что ни один из крестьянских прозаиков, вступая в литературу, не был убежден в необходимости писать о своем общественном классе или о себе. Их обращение к теме деревни становилось возможным и обуславливалось общими культурными традициями. Ни один из писателей не мог передать собственный опыт так же естественно и спонтанно, как это удавалось крестьянскому мемуаристу. Но, для того чтобы запись этого опыта могла органически войти в литературу, необходимо было его осознание. В 30-е годы уже существовала такая база крестьянской культурной идеологии, какой не было еще во времена Оркана. Именно она облегчала решение проблемы литературного выбора. Формирование этой

базы протекало в тесном контакте с программами в области культуры, выдвигаемыми писателями левой ориентации в связи с политической и общественной эмансипацией рабочего класса уже во время революции 1905 года и особенно в начале 20-х годов, под влиянием аналогичных тенденций в Советском Союзе. Идея полного освобождения рабочего класса вплоть до формирования его культурной самостоятельности опередила по меньшей мере на два десятилетия усилия, предпринимаемые в этом направлении идеологами эмансипации крестьянства, а их программы вовлечения крестьян в культурную жизнь страны возникали под влиянием идей левых литературных групп, сотрудничавших с рабочим движением. Опуская многочисленные явления, свидетельствующие о такой взаимосвязи, отметим лишь, в качестве примера, эволюцию журнала «Новая весь». Если вначале этот журнал служил рупором анахроничных идей регионализма, то впоследствии, под влиянием идей пролетарской культуры, он в короткий срок превратился в трибуну революционной культурной идеологии крестьянства.

Если к изображению общественных отношений деревни обратились почти все крестьянские прозаики, то в этом следует усматривать влияние тех революционных тенденций в литературе, которые раньше проявились в идее создания пролетарской (а затем и крестьянской) литературы. Эти тенденции активно способствовали формированию культурного самосознания крестьян, что являлось необходимым условием обращения литературы к общественному опыту деревни.

Другой аспект проблемы — роль программы «литературы факта» в обобщении писателями крестьянского происхождения их социального опыта — будет понятен в том случае, если принять во внимание трудности, с которыми обычно сталкивается новое литературное течение, рождающееся в лоне устоявшейся культурной формации, внутри более широкой литературной общности, традиции и средства художественного выражения которой сформировались без активного участия общественного опыта, призванного отразить новое течение. Обычно введение его в литературу связано с борьбой против уже существующих художественных традиций, а также с поиском новых, собственных средств выражения. В данном случае дело осложнялось тем, что вступа-

ющие в литературу крестьянские прозаики уже находили в ней отражение общественного опыта своего класса, представленное авторами деревенской прозы с внешней по отношению к данному классу позиции. Это усиливало сопротивление традиции со стороны наиболее сознательной части крестьянских прозаиков. Так, Владислав Ковальский — революционер, публицист и крестьянский писатель, видел необходимость поиска противоядия против традиционного условного изображения деревни в польской литературе в опыте и традициях других литератур.

Программа «литературы факта», провозглашавшая необходимость освобождения от вымысла, выдвигавшая на первый план образцы литературного творчества, в которых форма непосредственно подчинялась жизненному материалу, взрывала стабильность существующей «высокой» литературной традиции и помогала крестьянским писателям отыскать новые оригинальные способы введения в литературу крестьянского общественного опыта. Хотя эта, исключительно важная для крестьянских прозаиков роль программы «литературы факта» и не являлась первостепенной для ее авторов и популяризаторов, несомненно, что без ее воздействия народное направление в прозе не возникло бы в предвоенном десятилетии.

Крестьянских писателей, стоявших перед задачей обращения к собственному общественному опыту и его художественному воплощению с тем, чтобы поставить его рядом с опытом других классов и общественных групп, подстерегали две главные опасности: отход на предлитературный уровень, к чисто автобиографическим формам, представляющим его документальную запись и подчинение господствующему представлению о «литературности». Дебюты большинства крестьянских писателей, о которых идет речь, наглядно подтверждают реальность этих опасностей. В некоторых случаях обращение писателей к собственному опыту и опыту своего класса влекло за собой отход на предлитературную позицию. Документальное значение произведений, возникших на стыке различных предлитературных форм крестьянского творчества и зрелой художественной литературы, довольно велико, но их авторы не сумели придать поставленной в них проблематике обобщающего значения. Другая группа писателей впала в

иную крайность. Желая возвести свои жизненные наблюдения на уровень действующих в то время норм «литературности», они перестали интересоваться человеком, вышедшим из низов общества. Их книги повествуют, например, о перипетиях романа сельского интеллигента с богатой дворянкой, о гибели крестьянина-художника, безответно любившего девушку из высшего общества, о необыкновенном покровителе, помогающем деревенскому мальчику стать писателем, и т. п. Однако случались и удачные попытки более глубокого и панорамного изображения общественных отношений села.

Первое поколение крестьянских прозаиков имело дело с тем же жизненным материалом, что и авторы автобиографий и воспоминаний. Этим материалом была общественно-культурная ситуация «нового человека», чья биография шла вразрез с биографией предшествующих поколений крестьян, осуществляясь на другом культурном уровне, а также рост классового самосознания крестьянства в целом. Обращение к собственным культурным традициям находилось в прямой зависимости от характера проблематики произведения. Прозаическое творчество Станислава Пентака — одного из самых известных крестьянских писателей, начиналось с полумемуарного, полухудожественного (в духе модернистского толкования субъективного «я») описания своей биографии — биографии писателя, родившегося в старой крестьянской семье. Пентак не был удовлетворен начальными результатами своей работы. Спустя несколько лет, захваченный нарастающим в литературе стремлением к наиболее верному отражению действительности, Пентак вторично обратился к хорошо знакомому ему материалу. В романе «Юность Яся Кунефала» он сумел показать глубокую взаимосвязь между личностью художника и миром народного творчества, открывая тем самым для польской прозы неизвестную ей дотоле область «крестьянской» мифологии.

Два других писателя — Мариан Чухновский и Владислав Ковальский — были самыми известными прозаиками из числа тех, кто обратился к проблематике становления классового самосознания крестьянства. Оба они принимали активное участие в распространении в Польше идей «литературы факта». На Чухновского оказали влияние репортажные формы советской литературы, Ковальский сотрудничал с группой писателей «Пред-

местья», выступавших за отражение в произведении реальных деталей общественной действительности. Являясь свидетелями общественной и политической борьбы крестьянства с административным аппаратом и высшими органами власти в буржуазном государстве, они сумели отразить в своих книгах процесс становления революционного самосознания крестьянства. Так, Ковальский в романе «В Гремящей», Чухновский в «Деньгах» показали, что общественные отношения в деревне таят в себе зародыш революционности. Это проявляется, например, в народном юморе, сатире, в способности крестьян обнаруживать и высмеивать любой обман богатей. Стремление к верному отображению в литературе фактов и явлений действительности позволило обоим писателям точно передать конкретный разговорный язык крестьян, в котором спонтанно проявилась жизненная сила народа.

В качестве другого примера использования крестьянскими писателями репортажных форм для выражения своего жизненного опыта как общезначимого можно привести те произведения, в которых утверждалась высокая ценность народной культуры в системе других общечеловеческих ценностей. Основным недостатком большинства этих произведений заключался в их отрыве от исторической реальности, поэтому они не получили широкого распространения. Лучшими здесь являются рассказы Винцентия Бурека из сборника «Дорога через деревню». Рассказы вышли с подзаголовком «репортаж»; в них писатель отразил наиболее острые моменты борьбы деревни с последствиями экономического кризиса.

На все дебюты крестьянских прозаиков, положивших начало народному направлению в польской прозе, оказали заметное влияние идеи «литературы факта». Взрывная стабильность «высокой» литературной традиции, эти идеи облегчили обращение крестьянских писателей к собственным культурным традициям и помогли им найти новые средства и формы для выражения своего общественного опыта. Об этом свидетельствует дальнейшее развитие данного направления вплоть до наших дней. Это подтверждает и процесс становления творческой зрелости первого поколения крестьянских прозаиков, которые в конце 50-х годов либо вновь обратились к проблематике и литературным приемам своих дебютов, либо нашли свою тему в новой общественной и ли-

тературной ситуации страны. Подтверждением этому служит и творчество другого поколения крестьянских писателей, дебютировавших в начале 60-х годов, и даже самых молодых прозаиков, вступивших в литературу после 1970 года. Несмотря на то, что сегодня, благодаря различным переменам в мире, в культурной и общественной жизни Польши, писатель быстрее находит путь от верного отображения в литературе собственного опыта к его обобщению, мы постоянно встречаемся с автобиографическими формами, а также с обращением писателей, пишущих о деревне, к собственным культурным традициям. Достаточно отметить, что самый известный писатель среднего поколения, разрабатывающий деревенскую тему, Тадеуш Новак, начал свой путь прозаика с автобиографии, которую он подверг лишь незначительной литературной обработке. Другой писатель, Эдвард Редлинский, до того, как стал автором популярного романа «Коноплянка», написал воспоминания, опубликованные в сборнике «Молодое деревенское поколение Народной Польши». Тем более следует ценить роль вышеупомянутых тенденций в литературе 20-х и 30-х годов, благодаря которым крестьянские писатели впервые перешли от автобиографических форм к художественному литературному творчеству.

Как уже подчеркивалось, в этом заключалось косвенное, но не менее важное, чем прямое, влияние революционных тенденций на модернизацию тогдашнего интереса литературы к деревне, унаследованного от прошлого. Книги, написанные под их непосредственным влиянием, сыграли в свое время исключительно важную роль, сегодня они принадлежат уже истории отечественной литературы. Возникновение народного направления в польской прозе положило начало явлению, полностью проявившемуся лишь недавно. Оно позволяет шире взглянуть на революционные идеи в литературе 20-х и 30-х годов, которые имеют большое влияние и на формирование современной литературной действительности. Известно прямое воздействие этих идей на процесс революционного преобразования польской культурной мысли, известен и высоко оценен вклад революционных идей в формирование теории и практики социалистического реализма. Необходимо глубже изучать их влияние и на развитие других явлений польской культуры.

ЛЕВОЕ ВЕНГЕРСКОЕ ИСКУССТВО 20—30-х ГОДОВ И СОВРЕМЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА

Венгерское левое искусство периода между двумя мировыми войнами было представлено тремя основными направлениями: литературой, непосредственно связанной с *социалистическими* идеями, творчеством левых экспрессионистов (в Венгрии они получили название «активистов») как представителей *авангардизма* и рядом произведений так называемой *народной* литературы. Каждое из этих направлений по-разному воспринимало революцию как в практически-общественном, так и в идеологическом и эстетическом планах. Тем не менее современная литература находится в определенном отношении ко всем этим течениям, изучение их традиций остается неизменно актуальным и в наши дни. Здесь речь главным образом пойдет об отношении к авангардизму, с которым связано много дискуссионных вопросов.

История рождения венгерского авангарда обросла многими легендами. В 1909 году из Будапешта отправился в долгое странствование слесарь-подмастерье по имени Лайош Кашшак, пытливый юноша-самоучка, занимавшийся литературой и живописью. Пешком, иногда без гроша в кармане, он прошел вдоль и поперек страны Западной Европы. В пути он не раз участвовал в рабочих митингах, слушал речи пролетарских ораторов, в Брюсселе побывал на выставках Менье и Родена, обошел все парижские музеи, заглянул даже в кафе Домэ. А в 1915 году Лайош Кашшак стал основателем журнала под названием «Тетт» («Деяние») — первого форума венгерского литературного авангарда. Несмотря

на все финансовые затруднения, число выпусков журнала достигло 17, когда в октябре 1916 года он был запрещен за свой интернационалистский дух. Кашшак немедленно создает новый журнал, получивший название «Ма» («Сегодня»); до 1919 года он выходил под его редакцией в Будапеште, а после поражения Советской Республики — в эмиграции, в Вене, вплоть до 1927 года. В середине 30-х годов он возвращается на родину и с присущей ему энергией принимается за издание новых журналов — сначала «Документум» («Документ» — 1926—1927 гг.) и затем «Мунка» («Труд»), выходявшего с 1928 по 1939 год. В издаваемых Кашшаком до 1919 года журналах «Тетт» и «Ма» был представлен венгерский литературный авангард. После поражения пролетарской диктатуры 1919 года как в Венгрии, так и за рубежом появился целый ряд выходящих на венгерском языке авангардистских изданий, представлявших самые различные «измы». Большинство из них продержалось недолго, а к концу 20-х годов и оставшиеся прекратили свое существование. Среди большого числа журналов и изданий, редактируемых Кашшаком, самыми значительными явились «Тетт», «Ма» и «Документум». Можно смело сказать, что эти три журнала взяли на себя роль организационного и идейного центра венгерского авангарда. Все, что ни сделано им значительного, берет свое начало отсюда или, по крайней мере, нашло отражение и поддержку на страницах этих журналов.

До 1919 года авангардистское движение именовало себя *«активизмом»* и, надо отметить, имело право на это весьма меткое название. Дело в том, что венгерские «активисты» приняли от итальянского футуризма лишь его эстетические принципы, однако активно отрицали войну и агрессивные, утверждающие насилие идеи. Они скорее отождествляли свое воззрение с политическим радикализмом русского футуризма и теориями левых немецких экспрессионистов. Они испытали также сильное воздействие французского кубизма, занимавшегося поиском новых форм и структур. Но подлинным идеалом венгерских «активистов» было социально действенное, обращенное непосредственно к людям искусство, призывающее к активному содействию делу прогресса.

Движение «активистов» было направлено прежде всего против войны, они сознательно приняли открыто

антимилитаристскую программу, резко выступая против агрессивных тезисов итальянского футуризма, отражающих стремление империализма к мировому господству и провозглашающих войну как единственный для человечества способ самоочищения. «Активисты» примкнули к антимилитаристской политической группировке и от имени «обращенного в пушечное мясо человечества» заявляли о своем протесте против «кровавого хаоса». Именно поэтому «активисты» самоотверженно, рискуя вызвать запрещение их журнала, выступали против националистических предрассудков и политики натравливания одних народов на другие. В искусстве это движение открыто следовало идеям интернационализма, более того, весьма радикально и не без некоторой доли преувеличения считало само понятие нации, даже очищенное от шовинизма и ненавистничества, архаичным фактором, препятствующим поступательному движению современного искусства. Эти политические принципы дополняли и не менее радикальные эстетические идеи. С наивной, проникнутой мессианским духом верой они провозгласили своей целью формирование человека нового типа. В согласии с принципами экспрессионизма они стремились к инстинктивно-эмоциональной спонтанности самовыражения, объединяя экспансию чувств с социальными идеями. «Активисты» желали создать гармонию эмоционально-действенного самовыражения личности, преисполненной, однако, чувства социальной ответственности. Они веровали в возможность сосуществования порядка и хаоса, своеобразного синтеза свободного самоизъявления личности и ее общественных обязательств. У «активистов» даже существовал выражающий их идеал термин-заклинание: «коллективный индивидуум» — таким представлялся им человек будущего. Этого нового, радеющего за коллектив, но вместе с тем с возможной полнотой реализующего свою личность человека и должно было воспитать создаваемое ими искусство. Большое значение придавалось также личному примеру самого художника или писателя-«активиста», поскольку именно личность «активиста», по их мнению, должна была являть собой олицетворение нравственно перерожденного человека будущего.

Уже из этого видно, что в движении «активистов» тесно переплелись идеи служения социальной революции с требованиями революции духовной и нравствен-

ной: другими словами, деятельность во имя общественных интересов и анархический бунт во имя искусства. В манифестах и творчестве «активистов» отдельные элементы учения Маркса и Ленина были перемешаны с теориями Ницше и Бакунина, а также футуристов и экспрессионистов.

Литература «активизма» отдавала предпочтение малым — «на едином дыхании» — жанрам искусства: стихам, новеллам, повестям. Однако даже такая «облегченная» жанровая классификация в применении к творчеству «активистов» выглядит довольно насильственной, поскольку авангард вообще размывает границы отдельных жанров, считая их порождением «пассивного эстетизма» буржуазной эпохи. Ведь «активист» стремится к действию, стремится активно вмешиваться в современную действительность и в зеркале искусства запечатлеть изменчивый лик мира. Кашшак и его единомышленники, печатавшиеся в журналах «Тетт» и «Ма», стремились к созданию *динамичной* и в то же время *монументальной* литературы.

Их вдохновляла вера в приближающуюся, по их убеждению, мировую революцию и связанное с ней рождение Человека с большой буквы. Сияющая перспектива победного шествия мировой революции по Европе, а затем и по всей планете открывалась в то время не только взору мечтателей-поэтов. Этой верой было проникнуто и все рабочее движение начала 20-х годов; радикально настроенные революционеры с твердой убежденностью заявляли, что недалеко то время, когда пролетарии всего мира достигнут подлинного единства. О том, как в венгерском коммунистическом движении в эмиграции и дальше жил дух «мессианского левокоммунистического утопизма», рассказывает Дёрдь Лукач в исследовании автобиографического характера, где он следующим образом характеризует атмосферу начала 20-х годов: «Как член творческого коллектива коммунистов я принял живое участие в разработке теории и политической линии политики левых. В основе теории лежала еще очень стойкая в то время вера в то, что гигантская волна революции приведет вскоре к социализму весь мир или, по крайней мере, всю Европу и что эта волна отнюдь не ослабела в результате финских, венгерских и мюнхенских поражений. Такие события, как путч Каппа, рабочие забастовки в Италии, польско-

советская война 1920 года и тем более мартовские события¹, лишь укрепляли в нас уверенность, что мировая революция стремительно приближается и что вскоре наступит черед всеобщего и коренного преобразования культуры и цивилизации». Левое движение в литературе 20-х годов устремилось к целям «свободной культуры» по четырем различным направлениям: один за другим, а то и параллельно друг другу возникли *пролеткульт*, *дадаизм*, *сюрреализм* и *конструктивизм*.

Первое из перечисленных направлений задачей первостепенной важности считало создание *пролетарской литературы*. Сформировавшиеся группировки пролеткультовцев выступали с программой, которая требовала подчинения литературы, да и вообще всей культуры боевым задачам рабочего движения. Это направление сыграло значительную роль в деле культурного воспитания рабочих и одновременно их политического просвещения, однако в литературных вопросах оно зачастую обнаруживало сектантскую узость и от имени классовой культуры нередко клеймило и ценные произведения искусства.

Горечь обманутых надежд и разочарованность в революции нашли свое выражение в настроениях всеобщего отрицания у *дадаистов*, стихотворные и драматические произведения которых, как точно подметил Дюла Ййеш, «походили на гримасы отчаяния». Именно в этот период написал Кашшак исполненные горечи строки: «время пролетело над нами, так и не приоткрыв нам счастливое лицо нового человека». В перевернутой с ног на голову логике дадаистов все же отчетливо прослеживаются общественные реалии и политические взаимосвязи: это вселенское отчаяние было вызвано крушением великих надежд и перспектив, мир превратился в бессмысленный и бесцельный хаос, который вопреки позиции отрицания тоже отразился хаосом в творчестве писателей.

Отвратившийся от мира *сюрреализм*, провозгласивший всемогущество воображения, обещал приверженцам авангарда перспективу социального и нравственного перерождения под лозунгом «революция прежде всего и всегда», однако само их представление о револю-

¹ 21 марта 1919 г. была провозглашена Венгерская советская республика (март — июль 1919 г.).

ции было крайне утопическим и иллюзорным. Так, в повести венгерского писателя Тибора Дери «Проснитесь!» (1928) этой сюрреалистической параболой человечество призывалось к познанию еще не изведанных, но истинных реалий во имя полной свободы, якобы достигаемой воображением. Герой повести заявляет: «нет в мире ничего неизменного, нужно только разрушить писанные законы», что весьма созвучно манифестам Бретона.

Конструктивизм, сложившийся под воздействием творчества Татлина, Малевича и главным образом французских кубистов, также является характерным порождением разочарованности в революции. Венгерский вариант конструктивизма придерживался социально окрашенной цели, одновременно отразив и эстетико-идеологическое отмежевание от революционной практики. В своей статье 1923 года под названием «Отбой!» Лайош Кашшак утверждал, что «от романтических лозунгов революции» нужно вернуться к созидательному конструктивизму, стабильная архитектоника и структура которого одновременно выражает и новый духовный строй жизни, и упорядоченное построение социальной общности, противопоставляющей царящему в реальной жизни общественному хаосу.

К концу 20-х годов движение авангарда выдохлось по причинам объективного и субъективного характера. В усложнившейся обстановке вокруг его программы уже невозможно было организовать сплоченную гвардию сотрудников, вряд ли удалось бы собрать вокруг авангардистского журнала и единомышленников среди читателей. С другой стороны, официальные власти контрреволюционной Венгрии не потерпели бы даже такой «провокационной» деятельности. Резко изменились условия существования литературы.

За свою короткую и весьма противоречивую историю венгерский авангард все же успел проделать немалую работу: его воздействие сказалось главным образом в поэтическом стиле.

Венгерский авангардизм был рожден во времена общественной революции, и с ослаблением революционной волны движение авангардистов потеряло питательную и вдохновляющую социальную почву. Однако иначе сложилась судьба поэтики, которая была создана авангар-

дизмом. Дальнейший литературный процесс, *превзойдя его, сохранил* для себя стилевые завоевания «активизма», конструктивизма и сюрреализма, разумеется, не в неизменном виде, а в иных формах. Выразительные средства искусства не связаны исключительно с одним определенным видом идейного или идеологического содержания: наблюдаемая «живучесть» стилевых средств авангардизма также свидетельствует об этом обычном для XX века явлении литературного процесса. Ничто не стоит на пути свободного распространения новых форм искусства, поскольку в каждом очередном использовании меняется их роль и они обретают новое *функциональное значение*. Наглядным примером такого преодоления и в то же время *сохранения* традиций авангардизма могут служить некоторые моменты развития новейшей венгерской литературы.

После 1945 года, хотя и в течение недолгого времени, Кашшак организовал деятельность двух журналов, сплотив вокруг себя как старых, так и новых единомышленников. Однако его журналы, направленные на оживление авангардистских традиций, не имели никакого воздействия. Литература того времени была занята другим: все ее силы были поглощены отображением разрушительных последствий войны и начала строительства нового общества. Социальная действительность периода после освобождения требовала от писателя реалистического метода изображения: в интересах просвещения широкой и всевозрастающей массы демократического читателя его творчество было в первую очередь обращено к критическому анализу прошлого и объективно точному отображению настоящего. В эти годы и произошел тот огромный исторический поворот, который можно было бы назвать «бескровной революцией». Своей главной обязанностью литература считала тогда необходимость реалистически наглядно рассказать своему новому читателю о важнейших событиях времени: о разделе земли, о приходе к власти пролетариата — о том новом «обретении родины», которое привело в движение все слои венгерского общества.

Интерес к наследию авангардизма возник в начале 60-х годов одновременно с новой волной стилового экспериментаторства. Привлекало уже одно то, что авангардизм не только не принял, но, напротив, разрушил традиционные правила и каноны поэтики. Некоторые

стилевые элементы экспрессионизма и сюрреализма стали частью сегодняшней венгерской поэзии, так же как монтаж и временные перепады в повествовательной ткани вошли в арсенал средств выражения художественной прозы. Следует, однако, подчеркнуть, что речь идет не о простом заимствовании или подражании почерку авангардистов, а о таком творческом использовании их наследия, которое происходит на базе неавангардистского мировоззрения. Речь идет о критическом применении отдельных элементов, созданных авангардистскими поэтами и ставших к этому времени всеобщим достоянием. Новые основы мировоззрения повлекли за собой и изменения в функциональной роли как эстетических, так и стиливых элементов авангардистской поэтики. Точнее говоря, речь идет лишь об экспрессионистских или сюрреалистских элементах в современной венгерской литературе!

В мировоззрении авангардистов и их направленных на спасение мира программах содержится немало сектантства, анархизма, утопических иллюзий. Всем этим авангардизм обязан породившему его времени, веяниям своей эпохи, вошедшей в историю литературы, как 10-е и 20-е годы. Однако стиливые завоевания авангардизма как явление искусства пережили породившую его историческую эпоху; они в определенное время сыграли роль бродильного фермента, а в наши дни — по-новому используются современной литературой.

РОЛЬ «ДАВА» В РАЗВИТИИ СЛОВАЦКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Как и в других национальных литературах, различные художественные направления, течения, школы и группы писателей одного поколения в словацкой литературе XIX и XX веков имели свои журналы, свои литературные трибуны. Среди таких изданий можно назвать, например, «Словенске погляды» (издающиеся поныне), «Глас», «Пруды», «Денницу» (до 1918 г.), «Младе Словенско», «Ватру», «Свойеть» (после 1918 г.). В декабре 1924 года вышел первый номер журнала «Дав» («Масса»), который сыграл огромную роль в развитии словацкой социалистической литературы и публицистики.

Необходимо сразу отметить, что «Дав» формально не был органом Коммунистической партии Чехословакии, как, например, «Творба», редактировавшаяся Ю. Фучиком. «Дав» был журналом группы левой, прогрессивной интеллигенции, которая относилась с симпатией к программе коммунистов и нередко прямо ее поддерживала; «Дав» привлекал к сотрудничеству всех деятелей искусства, протестовавших против реакции и капиталистического угнетения трудящихся.

Журнал был основан группой словацких студентов, обучавшихся в начале 20-х годов в Праге. В состав группы входили Владимир Клементис, Даньо Окали, Андрей Сирацкий, Эдо Уркс, Ян Поничан, а немного позднее Ладислав Новомеский, Петер Илемницкий и др. Все они опирались в своей работе на опыт, приобретен-

К. Rosenbaum. Význam DAV'u pre slovenskú literatúru. — «Genéza slovenskej socialistickej literatúry». Bratislava, 1972.

ный во время сотрудничества в органе Коммунистической партии «Правда худобы» (с 1926 г.— «Правда»), который предоставил молодым литераторам возможность публиковаться на страницах своего еженедельного приложения «Пролетарска неделя». Этот практический опыт позволил молодой словацкой интеллигенции основать собственный журнал.

Прогрессивная общественность встретила «Дав» с одобрением, буржуазные круги, напротив, выступили с нападками на журнал, обвиняя его сотрудников в измене национальным интересам. «Дав» возник в то время, когда в чешской литературе, с одной стороны, уже были достигнуты первые успехи так называемой пролетарской литературы, а с другой стороны, получили распространение и усиленные поиски новых путей в авангардистском искусстве. «Дав» ставил своей целью содействовать развитию социалистической литературы, тесно связанной с борьбой пролетариата и коммунистической партии против капиталистического общественного устройства. Не поддаваясь разного рода крайним авангардистским тенденциям, журнал исследовал художественно-эстетические проблемы социалистической литературы. С самого начала группа «Дав», сохраняя свои индивидуальные черты, примыкала к программе пролетарской литературы, а в 30-е годы активно поддерживала развитие социалистического искусства, в том числе и программу социалистического реализма.

«Дав», как и другие журналы, прошел определенный путь развития, отразившийся на его содержании, на форме выступлений, а также на их общей направленности. Вначале, в 1924—1926 годах, это был журнал по преимуществу литературно-художественный; во второй период, с 1929 по 1934 год, основной стала социально-политическая тематика, в третий период (1935—1937) журнал уделял равное внимание различным проблемам из области общественной жизни и искусства. На первом этапе своего существования «Дав» был непосредственно связан составом авторов с левым литературным журналом Поницана и Новомеского «Младе Словенско», с изданиями «Пролетарска неделя» и «Спартак». Большинство публиковавшихся в нем статей имели художественно-литературный характер. Второй этап приходится на то время, когда компартия почти не располагала собственными печатными органами, когда власти на многие

месяцы запрещали издание «Правды» (за год появлялось лишь несколько ее номеров). «Дав», разумеется, не мог полностью заменить «Правду» и другую партийную печать — он не имел, в частности, собственной информационной службы, хотя и пытался создать сеть сельских и рабочих корреспондентов, — но тем не менее журнал выполнял важную социально-политическую работу. Третий этап — это период усиления борьбы за прогрессивную политическую ориентацию словацкой интеллигенции. На страницах «Дава» все чаще появлялись статьи, посвященные важным проблемам общественной жизни, национальной культуры и морали; дави́сты стремились к созданию широкого антифашистского фронта. В это сложное время «Дав» несколько не поступает своей принципиальностью, однако его редакция вынуждена разрабатывать новую стратегию идеологической борьбы. Художественные произведения в эту пору были почти полностью вытеснены со страниц журнала, но теоретическим проблемам, а также вопросам культурной политики дави́сты уделяли большое внимание. Политическая ориентация «Дава», его активное участие в классовой борьбе пролетариата в значительной степени определили и его позицию в литературе и теории.

Нужно сказать, что «Дав» не был первым журналом левого крыла словацких литераторов; как я уже отмечал, «Дав» знаменовал собой новую фазу развития социалистической литературы. Мы имеем в виду художественное творчество, активно связанное с идеями социализма и непосредственной борьбой против эксплуататорских классов или с художественным предвидением будущего социалистического развития после поражения капитализма. В годы издания «Дава» социалистической литературе был свойствен пафос социальной критики капитализма и его идеологии. В меньшей степени она отражала образ будущего социалистического общества. Этот образ возникал в социалистической литературе либо в связи с возможной победой пролетариата, либо как выражение веры эксплуатируемых в социалистическое будущее и равноправие. Кроме того, импульсы для развития социалистической литературы с самого начала приходили от советской литературы, от непосредственных контактов со страной, строящей социализм, осуществляющей планы первой пятилетки. Термин «социалистическая литература» означал для дави́стов не худо-

жественное направление или метод, а идейную позицию писателя, убежденного в необходимости социалистического переустройства общества. В этом смысле журнал «Дав» был трибуной социалистической литературы на протяжении всего своего существования.

Примечание редакции, напечатанное в конце первого номера журнала, гласило: «Дав» «объединяет всех молодых поборников идей социализма в Словакии, которые ведут активную деятельность в теоретической и художественной области». Определение «поборники идей социализма» могло бы показаться претенциозным, если не учитывать действительного положения вещей в те годы, когда лишь небольшая часть вообще малочисленной словацкой интеллигенции придерживалась социалистической ориентации. Между тем в этой ориентации и заключается главное значение «Дава» для развития словацкой литературы.

«Дав» был крепко сплоченной самостоятельной группой, которая выдвигала четко сформулированную программу социалистической литературы; на первом месте в этой программе были вопросы идеологической направленности творчества, на втором — конкретные проблемы художественной практики и эстетики. Программа «Дава» допускала внутреннюю дифференциацию форм социалистической литературы при неизменной идейной основе. Молодые литераторы ориентировались на различные новые художественные течения, сознательно выступая против литературной традиции. Само слово «традиция» было, по их убеждению, принадлежностью мещанской идеологии. Негативную позицию они занимали и по отношению к словацким рабочим поэтам, публиковавшимся с начала XX века на страницах социал-демократической печати, считая их произведения недостаточно художественными. Большое влияние на формирование давистов до выхода их журнала оказали некоторые явления чешской и советской литератур: пролетарская поэзия И. Волькера и поэтизм «Пантомимы» В. Незвала, творчество В. Маяковского и стихи конструктивистов, А. Блок и С. Есенин. Однако первенство, несомненно, принадлежало чешской пролетарской поэзии. Дависты как бы перенесли это течение чешской литературы на словацкую почву и пытались — как мы теперь понимаем, преждевременно — создать некий «первый синтез» словацкой социалистической литературы. По словам

Д. Окали, пролетарское искусство в период существования «Дава» стремилось к «художественному синтезу, слитому из конструктивистских элементов и спаянному в одно живое и социально действенное целое с революционной идеологией». Но в ту пору для успеха этого синтеза не было еще ни достаточного художественного опыта, ни произведений должного уровня. Время синтеза пришло позже, после первых бурных атак, когда стали очевидны не только достижения, новаторские открытия, но и ошибки, недостатки, причиной которых был определенный ригоризм давистов, их нетерпимость к другим течениям и группам. Синтез стал возможен лишь в 30-е годы, в произведениях П. Илемницкого, Л. Новомеского, Ф. Краля и Я. Поницана. У молодых давистов для синтеза еще не было сил. Они стремились к синтезу, чтобы обрести в литературе свое прочное место, хотя и выступали против традиций, движимые энтузиазмом нового поколения. Не соглашавшиеся почти ни с кем, они не могли быть иными в пору своего вступления в литературу. Острую критику, со стороны давистов вызывало творчество не только представителей старшего поколения, но и талантливых молодых поэтов Я. Смрека и Э. Б. Лукача. Дависты не искали союзников, но, будучи непримиримыми к другим, они с большой строгостью относились и к самим себе. Деятели чешского авангарда считали, что творчество давистов носит пролеткультовский характер; однако это не вполне правильно, так как уже в то время их произведения отличались разнообразием форм и стилей.

Необходимо сказать, что группа «Дав» привлекала внимание и симпатии молодых словацких литераторов и оказывала на них определенное влияние. Журнал «Младе Словенско» по-прежнему оставался трибуной давистов, что было одной из главных причин его закрытия властями. Дависты, после того как было запрещено издание журналов «Дав» и «Младе Словенско», публиковали свои работы в партийной печати, а также на страницах либеральных журналов. Основывая «Клуб молодых», они вошли в состав традиционной организации деятелей словацкой культуры. Умелцкой беседы словенской, откуда спустя год их исключило ее консервативное руководство. Дависты были инициаторами создания словацкого «Общества экономических и культурных связей с новой Россией».

Работая в этих организациях, дависты стремились привлечь к себе новых сторонников. Уже в 1926 году перед «Давом» со всей остротой встал вопрос, как вести дальнейшую работу, с кем сотрудничать.

Это был главный вопрос для всех писателей-коммунистов не только в Словакии, но и в других странах. «Дав» ответил на этот вопрос статьей Б. Вацлавека «Детские болезни левого культурного фронта», в которой критиковались основные положения книги Троцкого «Литература и революция». В примечании редакции к этой статье было сказано о необходимости создания в итоге дискуссии «единого левого фронта, важного для решения как внутренних, культурных, так и других проблем. Мы особенно подчеркиваем, что левый фронт должен быть левым фронтом всей культуры, а не только одного искусства. Причина проста — наши группы сами по себе никогда не смогли бы стать основой для сплочения сил»¹.

Какое же влияние — положительное или отрицательное — оказала эта позиция давистов на развитие словацкой социалистической литературы? Мне думается, положительное, потому что она способствовала воздействию социалистических идей «Дава» на многих других писателей. Главным для давистов было объединение левых сил, но на основе не художественного единообразия и недифференцированности, а единства идейных и политических устремлений. К этому вопросу и в статьях, относящихся к 30-м годам, и после второй мировой войны, и в 60-е годы неоднократно обращался Л. Новомеский. Важно понять, какова была принципиальная позиция «Дава» как единого целого и каковы были взгляды его отдельных представителей.

«Дав» был организацией, сплоченной на основе общей, защищаемой общими усилиями политической программы; однако дависты нередко придерживались разных взглядов в вопросах эстетики и художественной практики. В 30-е годы, когда шли классовые сражения, никто не сомневался в единстве и непоколебимости политической ориентации давистов. Только в начале 50-х годов некоторыми не в меру ретивыми критиками-догматиками стали подвергаться сомнению и извращаться лучшие принципы «Дава» и прежде всего — его отноше-

¹ «DAV», 1925, № 2-3, s. 17.

ние к сочувствующим. Л. Новомеский впоследствии писал о внутреннем положении в «Дава»: «На страницах одного журнала, в одной группе, в товарищеской среде встречались и работали люди, которые стояли на общей идейной платформе социализма и коммунизма, хотя их взгляды на художественное творчество и литературные симпатии были различны. Одни из них были горячими приверженцами социалистического реализма, другие разрабатывали или допускали методы художественного творчества, отличные от социалистического реализма»¹.

Взгляды Л. Новомеского на социалистическое искусство отразились в его анализе итогов Харьковской конференции 1930 года, когда он говорил об опасностях, подстерегающих пролетарскую литературу. Новомеский подчеркивал невозможность возврата к «Пролеткульту», предостерегал также и от ошибок пролеткультовцев, которые хотели «выбросить за борт все, что было создано в прошлом, и делать хоть несовершенную, да «нашу» культуру»². В это время Л. Новомеский выступал как против тех, кто с правых эстетских позиций отвергал пролетарскую литературу, так и против «ультралевых», вообще отрицавших необходимость художественной, эстетической требовательности. Критике этих взглядов посвящена статья, опубликованная в 1931 году под характерным названием «Вправо и влево»³. Новомеский всегда настаивал на необходимости стремления писателей к художественному совершенству произведений, без которого не может обойтись социалистическая литература. И впоследствии, будучи министром просвещения и культуры Словакии, он не раз возвращался к этой проблеме.

Я привожу здесь эти факты, чтобы показать, что тенденция к художественной дифференциации внутри словацкой социалистической литературы была не слабой, а, напротив, сильной и положительной стороной «Дава». Дифференциация не ослабила идейную стойкость «Дава» в его политической борьбе. В то же время именно благодаря ей «Дав» привлек к себе внимание тех, кто руководствовался скорее не классовыми убеждениями

¹ «Slovenská literatúra», 1964, č. 2, 163.

² «Tvorba», 1931, č. 8, 118—119.

³ Там же, с. 9, 135.

относительно социальной роли пролетариата, а сочувствием к угнетенным или симпатиями к рабочему классу, кто протестовал против антигуманной политики господствующих классов, одним из проявлений которой стал расстрел кошутских рабочих в 1931 году. Еще большее значение приобретает притягательная сила «Дава», если учесть, что ему противостоял сильный лагерь приверженцев либерализма, национализма и клерикализма. Вместе с ростом литературного авторитета давистов укреплялся и их общественный престиж. Лишь на некоторое время правящим кругам удавалось оттеснить «Дав» на оборонительные позиции; вскоре дависты снова шли в наступление на новых участках идеологической борьбы.

Если бы в рядах давистов не было таких признанных художников, как П. Илемницкий, Л. Новомеский и др., борьба за политическую ориентацию словацких писателей была бы значительно труднее. Это подтвердил и I Конгресс словацких писателей, состоявшийся в 1936 году, главным событием которого стал доклад Л. Новомеского, задавший тон всему ходу заседаний и принятым на Конгрессе резолюциям. Дависты пришли на Конгресс не только с ясной политической программой, но и с конкретными предложениями, выполнение которых обеспечивало бы свободное и всестороннее развитие словацкой литературы. Своей политической программой они ослабляли позиции своих противников и привлекали союзников, а эстетической — вооружали это новое пополнение. Все другие предложенные концепции были слишком ограничены, узки и могли служить программой лишь для одной замкнутой группы. В докладе Л. Новомеского на Конгрессе рассматривались коренные проблемы развития словацкой литературы, всех ее прогрессивных течений; при этом объединяющей основой было провозглашено непримиримое отношение к внутреннему и иностранному фашизму, шовинизму и клерикализму. Под этими лозунгами могли сплотиться все демократические силы словацкой литературы.

Антифашистская направленность Конгресса, на котором явно обнаружился возросший авторитет давистов, обязывала словацких писателей к сопротивлению реакционным силам. Правда, многие из подписавших резолюции Конгресса позднее отошли от его принципов и

уже в 1936 и 1937 годах примкнули к лагерю националистов, за что были подвергнуты заслуженной критике¹. В то время как Коммунистическая партия разрабатывала программу развития Словакии, утвержденную на конференции в г. Банска-Бистрица в 1937 году, давидисты на страницах периодических изданий «Дав», «Словенске звести», «Словенске смеры» анализировали проблемы не только своего творчества, но и всей национальной культуры. Одинаково велик был их интерес и к М. Горькому, и к А. Бернолаку, и Л. Штуру; их целью было не только служение пролетариату, но и всестороннее развитие всех областей национальной культуры — литературы, театра, кинематографии, просвещения, науки и т. д. Эта позитивная программа развития словацкой культуры выдвинула давидистов на первое место. Благодаря ей укреплялась ведущая роль «Дава», через посредство которого Коммунистическая партия успешно проводила свою политику по отношению к интеллигенции.

Свободные, несектантские взгляды давидистов проявились и в отношении некоторых новых тенденций в искусстве. Так, например, развитие словацкого сюрреализма в поэзии в сторону усиления гражданственности проходило под влиянием широкой концепции прогрессивной литературы, которую представлял «Дав». «Дав» не переставал быть «молодым», он стремился не оттолкнуть от себя новое поколение в литературе, а подключить его к решению новых задач.

Влияние и авторитет «Дава» росли благодаря его постоянной деятельности в защиту демократических прав и гуманистических идеалов словацкой литературы, благодаря положительной оценке прогрессивного наследия прошлого, его правильному толкованию, отличавшемуся от искаженного толкования идеологов правящего режима. В духе ленинского, сегодня уже ставшего классическим отношения к культурному наследию В. Клементис писал в 1936 году, что пролетариат осознает себя «наследником всего лучшего, что было создано в словацкой культуре». Эта мысль развивалась и углублялась и после закрытия «Дава» на страницах партийных изданий, а после их запрета — на страницах либерального органа «Словенски глас» (1938—1939) и ежемесяч-

¹ «Slovenské zvesti», č. 66, 3.IV 1938.

ника «Элан», основанного Я. Смерком. В «Элане» печатались вплоть до 1941 года произведения Л. Новомеского, здесь впервые увидела свет поэма Я. Поничана «Странный Янко». В деятельности «Элана» в 1938—1941 годах преобладал дух сопротивления клерофашизму, женщине и чуждым веяниям в национальной культуре, под которыми подразумевалось прислужничество нацизму. В то время когда правящие круги стремились отрезать Словакию от антифашистской коалиции, «Элан» противостоял этим попыткам. Деятельность Л. Новомеского в «Элане» была аналогична деятельности Ю. Фучика и других писателей-коммунистов, вынужденных после запрета своих изданий «Руде право» и «Творба» выступать в печати под чужими именами. Ю. Фучик обратился к исследованию жизни и творчества виднейших представителей чешской культуры прошлого, чтобы показать их преданность народу, стремление к человечности, справедливости — всему тому, что всячески профанировалось фашистской идеологией. Подобный метод избрал и Л. Новомеский. Его литературные портреты П. О. Гвездослава, Янко Краля, исследования о народном характере театра, о национальной специфике словацкой культуры шли вразрез с официальным толкованием этих вопросов. Разница заключалась прежде всего в противоположности позиций истинного патриота-коммуниста, защищающего национальные культурные ценности, и клерикалов-националистов. Благодаря деятельности давистов даже после запрета партийной печати не была прервана связь словацкой литературы с ее прогрессивными традициями, а влияние клеро-фашистской идеологии было сведено к минимуму. Л. Новомеский был прав, говоря, что в создании базы для дальнейшего развития культуры и всего общества, для подготовки к антифашистской борьбе, вылившейся в Словацкое национальное восстание, большую роль сыграли журналы «Элан» и «Творба».

Одной из сильных сторон «Дава» было также то, что, решая многие вопросы словацкой литературы, дависты не пытались замкнуть ее в узкие национальные рамки, напротив, они искали для нее образцы в других литературах, прежде всего в чешской и советской. Правда, о связях с чешской литературой говорили и другие, и больше всех — приверженцы официальной теории чехословацкого национального или, по крайней мере

ре, языкового и литературного единства, по существу сводящего на нет национальную культуру словаков. Дависты, в отличие от них, исходили из национального своеобразия словацкого народа, словацкой литературы и языка. Но при этом они горячо поддерживали истинные ценности чешской культуры и отстаивали их в идеологических сражениях. Наиболее активную роль в этом играли Э. Уркс, П. Илемницкий, В. Клементис, Л. Новомеский. Одновременно дависты привлекали к сотрудничеству в своем журнале многих представителей прогрессивных сил чешской культуры во главе с Ф. К. Шальдой, И. Секаниной, В. Ванчурой, И. Ольбрахтом, Ю. Фучиком, М. Майеровой и З. Неedly. Эта последовательная и продуманная позиция давистов наносила серьезный удар по чешской и словацкой буржуазии.

В своем отношении к советской литературе дависты на первых порах были почти одиноки, их поддерживала только коммунистическая печать. В 30-е годы, когда лед в отношениях с Советским Союзом тронулся, «Дав» уже не был в такой изоляции, как в 20-е годы. Он представлял собой организованную силу, влиявшую даже на старшее поколение словацких русофилов, в том числе на Я. Есенского и Й. Грегора-Тайовского, которые выступили вместе с давистами и другими писателями в поддержку добрых отношений с Советским Союзом. «Дав» перенимал творческий опыт различных школ и течений советской литературы. Таким же образом мы могли бы охарактеризовать отношение давистов и к другим зарубежным литературам. Они ориентировались прежде всего на литературу антифашистского Сопротивления, на творчество Р. Роллана, А. Барбюса, а также немецких писателей-антифашистов. Дависты, несмотря на все трудности, знакомились с их произведениями и поддерживали их борьбу.

Все приведенные нами факты свидетельствуют о той прогрессивной позиции, которую занимал «Дав» в культурной жизни Словакии, о его авторитете и положительном влиянии на идейно-художественное развитие словацкой литературы, о его роли в создании благоприятной атмосферы для глубокого и всестороннего творческого развития искусства. Дависты, в отличие от политиков буржуазной республики, не запугивали и не подкупали народ; они привлекали его симпатии высо-

ким уровнем своих произведений, глубиной программы, кровной заботой о судьбе словацкого пролетариата, а позднее, во времена фашизма, о судьбе всего народа. Под влиянием давистов словацкие писатели уходили из лагеря клерикалов, освобождались от наносов теологического мышления, национализма, фольклорного схематизма и псевдонародности. Дависты, что очень важно, внесли в словацкую литературу новый жизненный материал, новые темы и новый, классовый подход к социальной проблематике. Мимо этой проблематики уже не могли проходить даже те писатели, которые ранее не разделяли политических убеждений давистов. Многие из них в своих произведениях приблизились к позиции давистов, что, несомненно, было одной из важных заслуг «Дава».

Главное значение «Дава» заключается в том, что он открыл новый этап в развитии словацкой литературы, выдвинул программу социалистической литературы. Дависты вели свою работу в трудных условиях классовых сражений и острой идеологической борьбы. «Дав» убеждал словацких писателей в необходимости критики капиталистического общественного устройства, обезоруживал реакционные силы, высмеивая их представителей, разоблачая махинации бюрократического аппарата, его жестокость в подавлении народных выступлений. Дависты своим отношением к словацкой действительности тех лет заставляли деятелей литературы по-новому взглянуть на бедственное положение народа, на его нищету, а кроме того, понять цели и сущность борьбы, которую вела Коммунистическая партия Чехословакии. Многие писатели благодаря «Даву» стали яснее видеть тяжелые социальные условия, в которых жил словацкий пролетариат. В силу своей идейной неподготовленности они еще не могли занимать революционные позиции, однако они стали, целиком или отчасти, сторонниками социального прогресса и противниками реакции.

Благотворно повлиял «Дав» и на развитие словацкой социалистической литературы после освобождения страны в 1945 году. Дависты стали активными борцами за укрепление народной демократии и осуществление культурной политики КПЧ. Л. Новомеский в 1945—1950 годах руководил делами просвещения и культуры. Он стремился создать широкий фронт передовых деятелей

культуры, что после победы революционных сил в феврале 1948 года привело к окончательному торжеству и укреплению ее социалистической направленности. Это стремление поддержали и Д. Окали, и критики М. Хорват, А. Матушка и другие, сформировавшиеся под влиянием «Дава», и молодое поколение словацких критиков. Свою преданность идеалам социализма и верность Коммунистической партии далисты подтвердили и в 60-е годы, когда они активно включились в работу по преодолению ошибок прежнего партийного руководства, выступили против «элитарной» оценки их деятельности представителями оппортунизма и решительно отказались от какого бы то ни было участия в нападках на социализм во время общественно-политического кризиса конца 60-х годов. Особенно важную роль в этот период сыграл Л. Новомеский.

Деятельность «Дава» — это свидетельство творческой активности молодой марксистской интеллигенции, которая взяла на себя трудную и высокую миссию развивать социалистическую культуру и искусство в тесной связи с борьбой Коммунистической партии и всего народа. «Дав» стремился выразить свою принципиальную позицию, основанную на поддержке партии, на служении идеалам коммунизма. Он может быть примером бесстрашия и непримиримости к классовым и идейным противникам, последовательности в осуществлении своей цели. Современная словацкая литература и литературная критика обращается вновь и вновь к наследию «Дава», чтобы укрепить свои марксистские позиции, чтобы еще раз подтвердить необходимость ясного марксистского мировоззрения в художественном творчестве. Концепция социалистической литературы в работах далистов отличалась широтой, допускающей принятие новых творческих импульсов для своего дальнейшего развития. Этой концепции было чуждо эстетическое нивелирование, напротив, ее твердая идейная направленность не исключала художественного разнообразия стилей и форм. Таким образом, «Дав» дал пример недогматического, творческого подхода к вопросам литературы.

«Дав» как журнал и как литературная группа в своей деятельности вышел далеко за предполагавшиеся вначале рамки. «Дав» стал двигателем прогрессивных идейно-художественных сил, инициатором глубоких пе-

режен в культурной жизни Словакии. Причина этого заключалась в тесной связи «Дава» с революционной борьбой полетариата, с движением передовых деятелей культуры и искусства, которое способствовало поражению капитализма в Чехословакии и в то же время создавало условия для возникновения новых талантливых произведений, для роста писательских сил. Революция и искусство в «Даве» были нераздельны. В этом и заключается важнейшая заслуга и значение «Дава».

**ОПЫТ ЛИТЕРАТУРЫ
АНТИФАШИСТСКОГО СОПРОТИВЛЕНИЯ
И АНТИФАШИСТСКАЯ ТЕМА
В СОВРЕМЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ**

Прошло более 30 лет со дня окончания второй мировой войны и разгрома фашистского государства. Срок немалый. И все же события тех лет не стали мирным объектом историко-беллетристического исследования. Они до сих пор тревожат память и совесть людей и являются плацдармом острейших идеологических битв, ареной столкновения разных философских, социологических, исторических и эстетических концепций характера второй мировой войны, ее влияния на судьбы народов и судьбу одного человека. Так, в «военную» тему входит комплекс актуальнейших проблем: проблема нравственного выбора, активности человеческого поведения, проблема гуманности революционера и необходимости с оружием в руках защищать свое дело, проблема преодоления инстинкта самосохранения, слабости, инерции мышления и предрассудков и проблема сознательного самопожертвования во имя высокой цели.

Вместе с тем она включает в себя проблемы, связанные с освещением растлевающей философии фашизма, философии безнаказанного насилия, освобождения от чувства личной ответственности за участие в преступлении или с защитой позиции стороннего наблюдателя, якобы не ведающего, что происходит вокруг, или не желающего ничего знать.

Все эти проблемы в мировой литературе и критике находят диаметрально противоположные решения. В своем исследовании американского романа о второй мировой войне Альфред Кейзин видит его путь от «старомодного романа» Нормана Мейлера «Нагие и мерт-

вые» (1948), направленного против конкретного противника — фашизма и рассматривающего войну «как одну из сторон того же социального кризиса, который породил и Гитлера»¹, к таким произведениям, как «Уловка 22» (1961) Д. Хеллера, «Бойня номер пять, или Крестовый поход детей» (1969) К. Воннегута и «Планета господина Самлера» (1970) С. Беллоу. В этих романах, по его мнению, конкретным событиям отводится лишь роль фона, на котором развивается концепция Войны как «тотального безумия, безумия тех, кто ей покоряется»². Все больше и больше, пишет американский критик, «всякое изображение общего опустошения превращается в войну одиночек, изображение одного человека в его отношении к невыносимому и необъяснимому злу сводится к видению мира этим одним-единственным свидетелем, ведущим рассказ»³. Воннегута, в частности, близки те герои, которых отличает «тотальная беспомощность и неспособность *что-либо* объяснить»⁴.

Отзвуки философской концепции восприятия войны как безумия, восприятие ее вне зависимости от целей борющихся сторон, уравнивание сражающихся по разные стороны баррикад иногда встречаются и в работах некоторых югославских литературоведов и писателей. В конце октября 1974 года появился рассказ хорватского писателя Д. Хорватича «Горячая октябрьская ночь». Автор рассказа считает, что лишь искусству дано «отказаться исправно глотать благословенную идеологическую пилюлю» и только оно способно высказать полную истину о времени войны и революции в Югославии. В своем рассказе он и взялся за задачу синтетической оценки всех армий, которые сражались тогда на югославской земле. Эта синтетическая оценка, по мнению югославской критики, нашла свое выражение в показе партизан и усташей как «одинаково прожорливых и грубых насильников». На их фоне немцы выглядят весьма великодушными⁵. Этот рассказ получил достойную оценку в югославской печати. Автор цитированной выше рецензии правильно связывает появление этого и подоб-

¹ A. Kazin. Ratni roman — od Mailera do Vonneguta. — «Republika». Zagreb, 1971, № 9, s. 970.

² Там же, с. 973.

³ Там же, с. 974.

⁴ Там же, с. 975.

⁵ «Vjesnik». Zagreb, 1974, 30.X., s. 5.

ных произведений с распространением в югославской философии и эстетике так называемой «общегуманистической теории», которая, не имея ничего общего с интернационализмом и революционным гуманизмом, в данном случае ведет к циничному отношению к идеалам народно-освободительного движения.

Рассказ Хорватича исключение. Но не исключение трактовка антифашистской литературы Югославии вне конкретно-исторических задач изображенного в ней национально-освободительного движения и совершающейся одновременно социальной революции. В монографическом исследовании о послевоенной сербской литературе Предраг Палавестра пишет о том, что для многих писателей «война стала символом человеческого несчастья и зла, нависших над человеком, стала фоном, на котором фиксировались и решались вечные мотивы человеческой экзистенции, существования и уничтожения»¹.

Аналогичные явления можно наблюдать и в польской и в румынской прозе. Общность выдвигаемых писателями-реалистами и экзистенциалистами проблем дает основание некоторым критикам, отвлекаясь от конкретного решения этих проблем, подверстывать под концепцию экзистенциализма даже такие произведения, которые, как, скажем, романы М. Лалича, внутренне направлены против этой философской системы. Свою статью о творчестве М. Лалича Радомир Иванович назвал «Об одиночестве в романах Лалича». В ней он утверждает, что произведения этого писателя являются «симфонией человеческого одиночества», а роман «Облава» — одиночества индивидуального и коллективного, причем коллективное одиночество, по его мнению, усиливает одиночество индивидуальное².

Да, во многих романах Лалича герой, в силу обстоятельств, и весьма конкретных, остается один и его действия зависят прежде всего от него самого, его убеждений, понимания им чувства долга. Он проходит через многие испытания — голод, раны, облавы, гибель друзей. Но самым страшным испытанием для него оказывается одиночество. В ходе ожесточенных споров с самим

¹ П. Палавестра. Послератна срpsка књижевност. Београд, 1972, с. 222—223.

² «Savremenik». Beograd, 1974, № 2, s. 128.

собой в романе «Лелейская гора» он приходит к выводу, что одиночество — это пустота, но пустота небезобидная. Это не нейтральная зона, не оказывающая влияния на человека, а состояние, чуждое его природе, превращающее его в «жалкого безумца, который занимается мучительным самоанализом, бесполезными диспутами и измышлениями». Встретив своего боевого товарища, он признается себе, что ему никогда не было так хорошо и что он давно не испытывал такой твердой уверенности в правильности избранного пути. А в следующем романе писателя «Облава» эта мысль прозвучит еще отчетливее: «Человек не может бороться как следует, если борется только за себя, одиночки потому и гибнут. Потеряют связь друг с другом, некому на них смотреть, некому о них думать, устанут, и покажется им, будто нет смысла ради собственной шкуры выносить такие муки».

Лучшие произведения литератур Югославии, литератур европейских социалистических стран, как и литературы советской, посвященные народному Сопротивлению периода второй мировой войны, противостоят теориям, поднимающим на щит того самого «изолированного, осужденного на «необъяснимую» смерть неудачника», который, по словам А. Кейзина, стал характерной фигурой американской литературы о второй мировой войне¹.

Время второй мировой войны для европейских социалистических стран стало эпохой не только антифашистского Сопротивления, но и эпохой социальных революций. Это были годы величайшей народной трагедии и величайшего преодоления этой трагедии. Народ не просто выстоял, народ победил. Вот чем определяется во многом живучесть «военной темы» в этих странах. Эти же причины выдвигают перед художником необходимое требование — определенность гражданской и идейно-эстетической позиции. Слова известного югославского кинорежиссера П. Голубовича о том, что «фильмы о войне не просто жанр кинематографии, они ее идейное кредо»², могут быть с полным правом отнесены и к другим видам искусств, в том числе и к литературе. За отступление от этих позиций приходится платить доро-

¹ «Republika», 1971, № 9, s. 974.

² «Политика», 1974, 19.VII., с. 14.

гой ценой. Об этом напоминает критик П. Матвеевич: «Большая часть наших романов перестала «описывать» не только героев войны, но и героев труда. Может быть, такой должна была стать цена — увы, слишком дорогая! — за творческую свободу, к которой инстинктивно стремилась вся наша литература. В конце концов, на следующем этапе вместо героя на белом коне мы получили «Героя на осле» М. Булатовича. Эта инверсия вызвала сопротивление, однако, надо сказать, гораздо в большей степени она встретила поддержку со стороны критики»¹. Но, по мнению Матвеевича, вопреки этой инверсии, в противовес ей продолжали творить такие писатели, как М. Лалич, Ц. Космач, Р. Маринкович и др., плеяда писателей-реалистов, большинство из которых начинали свой путь в рядах направления «социального реализма» и которые достойно продолжают его традиции в наши дни.

Остродраматические коллизии военной поры с наибольшей полнотой выявляют нравственную сущность человека. Обратившийся к ней писатель не может не принять участия в развернувшемся, и отнюдь не сегодня, споре о сути человеческой природы, о взаимоотношении человека и общества, человека и истории, о свободе и необходимости, о смысле человеческой деятельности и роли индивидуальных поступков в общем ходе событий.

Обычно, говоря о литературе, посвященной второй мировой войне, исследователи сравнивают ее с литературой «потерянного поколения», сравнивают чаще всего для того, чтобы подчеркнуть их различия. Лишь мимоходом говорится, а то и вовсе опускается вопрос о связи литературы антифашистского Сопротивления с революционной литературой межвоенного двадцатилетия, литературой исторического оптимизма и активного действия. В усложнившейся обстановке все возрастающей опасности фашистской агрессии бескомпромиссность пролетарской литературы, бескомпромиссность деятелей культуры — коммунистов в оценке общественной природы фашизма, его направленности против человечности,

¹ «Политика», 1976, 29.VII., с. 7. Упомянутый Матвеевичем роман Булатовича 1964 года по сути был карикатурой на освободительную борьбу народов Югославии. В романе также содержалась критика изображения героев войны в первые послевоенные годы.

их усилия по сплочению всех прогрессивных сил оказали огромное воздействие на мировоззрение и творчество писателей-антифашистов. Советские исследователи С. В. Никольский¹, Б. Л. Сучков и другие на детальном анализе творчества Карела Чапека показали, как за короткий период времени от романа «Война с саламандрами» до повести «Первая спасательная» и драм «Белая болезнь» и «Мать» «вера Чапека в стихийную энергию жизни обрела ясную социальную определенность», которая привела его к «признанию неизбежности и необходимости борьбы»². Отблеск грозных событий гражданской войны в Испании, по мнению Б. Л. Сучкова, лежит на одном из великих антифашистских произведений европейской литературы, на пьесе «Мать» (1938), которая достойно венчала творческий путь писателя.

В том же году в Югославии выходит первый, а годом позже второй том сатирического романа-памфлета Мирослава Крлежи «Банкет в Блитве». Советский исследователь Н. Яковлева, удачно сопоставив роман хорватского писателя с чапековской «Войной с саламандрами», включила его в европейский контекст антифашистской литературы³. Крлежа прежде всего исследовал растлевающее влияние тоталитарной власти на психологию людей. Передовая литература предчувствует неумолимый ход событий, но, даже не будучи в силах его остановить, она предостерегает, взывает к совести, чести и разуму людей.

А. Бочаров, исследуя советскую военную прозу, отмечает интересное явление — возникновение в ней «своеобразных «квантов» — пучков почти одновременно появляющихся произведений, сходных между собой по сюжетному повороту и идейной устремленности»⁴. Но это явление можно отметить и в масштабе нескольких литератур. Почти в одно и то же время появляются произведения Л. Фейхтвангера, П. Илемницкого, К. Чапека,

¹ С. В. Никольский. Карел Чапек — фантаст и сатирик. М., 1973.

² Б. Л. Сучков. Карел Чапек. Предисловие к Собр. соч. К. Чапека. М. 1974, т. 1, с. 65—66.

³ Н. Јаковљева. Antifašistički roman u hrvatskoj i drugim evropskim književnostima 30-tih godina — tipološke srodnosti, «Croatica». Zagreb, 1972, № 3.

⁴ А. Бочаров. Человек и война. М., 1973, с. 23.

М. Крлежи, Л. Кручковского, Т. Манна. Антифашистская литература все определеннее не только давала социально-политическую характеристику фашизма как идеологии и политической системы, но и делала первые шаги в художественном осмыслении такого явления, как фашизм, осознании неминуемой жестокой борьбы с ним. Это была литература Предупреждения.

Дальнейший путь антифашистской литературы пролегал по полям сражений, шел через подполье и концлагеря. Условия самого ее существования накладывали отпечаток на ее характер. Одной из основных ее примет станет подчеркнутая обнаженность конфликтов (фашизм — антифашизм, бесчеловечность — человечность, трусость — героизм, слабость — мужество), которая впоследствии некоторыми критиками выдавалась за схематизм и упрощение. Антифашистская литература поднимается до высот подлинной трагедии с ее предельной контрастностью Добра и Зла, притом в самом конкретном их наполнении. Трагическое и героическое начала выступают в ней в жизненном единстве («Репортаж с петель на шее» Ю. Фучика, поэма хорватского поэта И. Г. Ковачича «Яма»).

Сознательное приобщение к народной борьбе определяло меру подлинного активного гуманизма, нравственной чистоты и гражданской стойкости. Так протягивалась нить к центральной проблеме каждой литературы во все времена — Человеку в его отношении к своей эпохе, к решению вопроса об исторической обусловленности и личной ответственности каждого за свое общественное поведение. Личность как выразитель общенародных интересов, неограниченные возможности человеческого духа и воли, подвиг, самоотверженность как естественное продолжение и итог человеческой жизни, перестройка человеческого сознания в антифашистской борьбе — с одной стороны, и разлагающее влияние фашистской идеологии, разоблачение национализма, частнособственнических инстинктов — с другой, — вот тот круг проблем, к которым обращалась и которые решала литература. В ней не было места полутонам, как не было их в самой жизни. Литература стала перестраиваться в зависимости от встающих перед ней задач, активизируя демократические традиции прошлых эпох (Мицкевича и Словацкого, Прешерна и Негоша, Ботева и Вазова, Немцовой, Неруды и Ирасека) и в еще большей степени тра-

диции революционной литературы 20—30-х годов¹. В ней вновь господствующее положение занял реализм. Заметно и возрождение романтических форм обобщения, использование песенно-фольклорных жанров. Советские исследователи справедливо отмечают изменение поэтического языка антифашистской литературы: более ясную образность, подчеркнутую чистоту и смысловую определенность лексики, что, однако, не исключало многообразия стилевых манер и интонационных систем. При преобладании агитационно-ораторского в ней представлены и сатирический, и гражданско-патриотический, и обличительный, и лирический, трагически-исповедальный стили².

Антифашистской литературой периода войны многое было лишь начато, заявлено или решено в соответствии с задачами идущей кровопролитной битвы. Но именно тогда в ней нашли выражение моральная и гражданская значимость личности, выстрадан тот нравственный максимализм в оценке поведения человека, который после победы станет самым строгим критерием подлинного, революционного гуманизма. Эту эстафету в мае 1945 года она передала послевоенной литературе.

То, что в той или иной степени было заложено в антифашистской литературе предшествующих этапов, развивалось в послевоенные годы неравномерно, ибо ее движение было тесно связано с общим литературным процессом. Акценты переносились с одних слоев художественного освоения действительности на другие, в зависимости от общественных задач времени выделялись разные проблемы, различна была и степень их разработки. В связи с общим движением общественной мысли и литературы в целом, с более глубоким изучением субъективных факторов истории и теории личности раздвинулись тематические границы «военной литературы», круг охватываемых ею проблем, она стала многообразнее в жанрово-стилевом отношении.

¹ Об этом, например, пишет югославский исследователь М. Бандич: «Она (литература Сопротивления) была подлинным продолжением и претворением в жизнь многих начинаний и замыслов межвоенной революционной, марксистски ориентированной левой литературы». М. B a n d i ć. *Cvet i steg. Književnost narodnooslobodilačke borbe*. Beograd, 1975, s. 7.

² «Литература антифашистского Сопротивления в странах Европы. 1939—1945». М., 1972.

В первые годы после войны главным было свидетельство о том времени. Людям, пережившим многолетнюю напряженную борьбу, хотелось запечатлеть в памяти человечества беспримерность народного подвига и подвига индивидуального, рассказать о самих событиях и их участниках. Отсюда программная опора на документ, достоверный материал, типизация подлинных фактов, перевес событийной части. Эмоциональная, чаще всего романтически заостренная форма в какой-то мере восполняла недостаточно глубокий психологизм. Как и в годы войны, в ней сохранялась резкая полярность сил. Репортаж, очерк, рассказ оставались главными жанрами (З. Налковская, И. Дончевич, П. Вежинов, Е. Путьрамент). Но это была та прочная база, на которой стали возможны важные эстетические завоевания будущего.

Впоследствии, наряду с рассказом, роман занял прочные позиции во всех социалистических литературах, роман самых разных форм — от эпических полотен (Я. Ивашкевич, Б. Чопич, М. Кранец, Д. Димов, Г. Караславов, М. Пуйманова), романа становления характера (Я. Отченашек, М. Лалич) до произведений лирико-философского плана, получивших условные названия романа-притчи, романа-баллады (И. Андрич, В. Калев, Ц. Космач) или произведений психологически-утонченных (Е. Анджеевский, К. Филипович, С. Новак, О. Давичо). Разумеется, здесь выделена лишь жанровообразующая доминанта, что не исключает наличия в этих произведениях других художественных линий. Космачу при всей условности избранных им приемов свойствен тонкий психологизм и точность реалистического рисунка, так же как романам М. Лалича присуща лирическая окраска. Лалич, как известно, не отказывается и от условно-фантастических приемов (например, диалоги с дьяволом в «Лелейской горе»), он изображает состояние бреда, галлюцинации, смело использует народные поверья и сказания.

При всех индивидуальных и национальных различиях в разработке темы антифашистской борьбы, связанных со спецификой конкретно-исторических условий, в которых она велась, в них заложена общая для всех идейно-концепционная основа, дающая возможность провести типологические сопоставления, обнаружить появление в определенных ситуациях произведений, близ-

ких по избранным аспектам, расставленным акцентам, даже характеру повествования, тех самых «квантов», о которых говорил А. Бочаров.

Советские исследователи видят несколько отличительных черт, объединяющих советских писателей так называемой «второй волны» в освещении темы войны. Для Г. Бакланова, В. Быкова, Ю. Бондарева, Ю. Гончарова, Б. Васильева, по их мнению, характерно максимальное приближение к реальному военному быту, преимущественно к будням войны, проникновение в суть фактов, пристальный психологизм, изображение событий и людских судеб в их противоречивой сложности. Эти черты присущи и романам хорватского писателя Ю. Франичевича-Плочара («Мир», 1971; «Водоворот», 1974). Центр тяжести в романе «Водоворот»¹ переносится с конфликта между враждующими идеологиями на морально-этические и психологические коллизии внутри самого народно-освободительного движения. В книге нет врагов. Есть рядовые бойцы и командиры народной армии, которые по-разному понимали свой долг и по-разному его выполняли, были ведущие и ведомые, были и такие, что свое участие в народной борьбе связывали с будущей карьерой. Каждый из тщательно выписанных, наполненных реалиями военного быта эпизодов рассказывает о трудном пути бойцов особого батальона, оставленного в тылу врага, и одновременно ставит вопросы, заключающие общезначимый смысл. Близится конец войны, и особенно обостряется вопрос о праве командира посылать людей на смерть, об оправданных жертвах и бессмысленной жестокости, о подлинной человечности и эгоизме на войне.

В разных социалистических странах в литературе 60—70-х годов стала отчетливо проявляться теснейшая связь между историко-социальными и психологическими аспектами темы, раздвинулись границы нравственного и шире — философского освещения проблемы. Не отступая от уже завоеванного социалистическими литературами взгляда на поведение личности как прежде всего социально обусловленное, литература стала явно тяготеть к освещению проблем нравственных — справедливости, добра, совести, — раскрытию внутренней соотне-

¹ Этот роман был признан в Югославии лучшей книгой 1974 года.

сенности социальных и нравственных факторов, то есть к той совокупности вопросов, которая позволила ей в полный голос поставить и решить проблему личной ответственности человека. Здесь, в самой постановке вопроса, в выборе «крайней ситуации», как требующей от человека наибольшего напряжения физических и нравственных сил, явственно проступает писательская позиция.

В исследовании прозы о войне в литературах социалистических стран С. Бэлза обращает внимание на существенную черту литературы этих лет — заключенную в них внутреннюю полемику с книгами предыдущего периода, особенно заметную в произведениях одного и того же автора. Если в первых послевоенных произведениях Минача или Лалича отличала непосредственная, всегда чрезвычайно эмоциональная реакция на только что отгремевшие события и соответствующее им решение проблемы в романтически приподнятом ключе, то в их последующих произведениях возобладал, по мнению советского исследователя, принцип утонченного психологизма в сочетании с всесторонним осмыслением исторических процессов. В них преобладает не документ, не количество информации, а масштабность мышления автора, настойчивое его стремление во всей полноте и сложности выяснить вопрос о роли и месте индивидуума в таких крупных исторических катаклизмах, каким была вторая мировая война¹.

В романе немецкого писателя Б. Апица «В волчьей пасти» спасение ребенка становится делом всех заключенных. Они знают, что им грозит смерть, но не могут предать маленькое существо. Борьба за него сплачивает их самих. Совершают достойный выбор герои повести чешского писателя Я. Отченашека «Ромео, Джульетта и тьма». Если экзистенциализм, признавая свободу выбора как проявление индивидуальной свободы личности, отрицает при этом общественный смысл самого деяния, то писатели социалистических стран подчеркивают тесную связь между объективной необходимостью и субъективной внутренней потребностью. В трагическом романе Лалича «Облава» группа партизан обнаруживает себя совершенной ими диверсией. Почти весь отряд гибнет,

¹ С. Бэлза. Испытание войной. Проза о войне в литературе социалистических стран. — «Знамя», 1975, № 1, с. 231.

но они выполнили задачу, ради которой остались в районе, временно покинутом партизанской армией,— они показали, что дух Соппротивления не угас, что партизанское движение существует. «...Нас никто не заставлял разжигать и поддерживать огонь восстания,— говорит один из членов отряда.— Мы сами этого хотели, и если пришлось бы снова выбирать, мы снова выбрали бы то же самое. Наверняка бы выбрали, потому что это единственный способ умереть с честью и так, что частица тебя останется и будет жить столько же, сколько живут камни на Свадебном кладбище...»

В антифашистской литературе, как, впрочем, и за пределами этой темы, проявилась еще одна интересная особенность. Она заключается в откровенном соотношении задуманного писателем и начатого им повествования о событиях периода войны с тем, что он узнает о них, приехав в те места, где они происходили. В рамках самого романа своеобразную проверку жизнью проходит художественный вымысел, и ее необходимость возникает из-за внутренней неудовлетворенности рассказчика тем, что выходит из-под его пера. На глазах читателя претерпевает коррекцию первоначальное восприятие, выкристаллизовывается авторское отношение. К местам описываемых событий ведут своих героев-писателей словенец Цирил Космач («Баллада о трубе и облаке») и немец Курт Давид («Пережившая»). Эти произведения очень различны по художественной манере. Но их объединяет не только сходный прием, а нечто более глубинное: отношение к жизни как источнику самых сложных и неожиданных поворотов в человеческой судьбе, взгляд из настоящего в прошлое, который позволяет высветить то нравственное богатство, которое несет с собой в настоящее это прошлое. Перед читателем разворачивается сам процесс постижения истины, движение от замысла к его творческому воплощению, анализ увиденного, домысливание, уяснение внутренней логики характеров и событий.

В развитии всех социалистических литератур есть периоды, когда проблематика, связанная с эпопеей антифашистской борьбы, ставшей прологом народно-демократических и социалистических революций в странах Центральной и Юго-Восточной Европы, выступает на передний план и определяет нравственный климат литературы в целом. В каждой литературе эти периоды вы-

зываются своими причинами и поэтому имеют свою хронологию. Скажем, для Югославии это прежде всего 50-е годы, когда развернулась острая борьба между реализмом и утверждавшимися в югославских литературах различными модернистскими концепциями. В эти годы очевидно и количественное и качественное преобладание книг о народно-освободительном движении. Они внесли свой весомый вклад в дискуссию, реально защищая позиции реалистического искусства. Затем, после довольно длительного периода затишья в области разработки военной темы, вслед за кино, проза о второй мировой войне начинает набирать силу и завоевывает и идейно-политическое и эстетическое влияние в литературе 70-х годов, участвуя в общем движении литературы этих лет к важнейшим жизненным проблемам. И вновь это годы обостренной идеологической борьбы, которую ведет Союз коммунистов Югославии с чуждыми взглядами и теориями, мешающими построению социализма. Поэтому речь идет в данном случае не о количественной стороне процесса, а именно о том общественном значении, которое приобретают произведения о народно-освободительной борьбе, являясь наиболее концентрированным выражением комплекса нравственных проблем, обращенных в современность. Велико и чисто художественное воздействие антифашистской литературы. По мнению Р. Ивановича, творчество Лалича, а на его основе и современная теория прозы вновь «после известной фазы *дезинтеграции образа* утверждают образ как выражение основной идеи, как существенную отличительную черту прозаического произведения»¹. При этом важно подчеркнуть, что писатели-реалисты «реабilitируют» не просто образ, а именно образ незаурядной личности, героя, обладающего индивидуальным характером.

Особое значение эта тема занимает и в польской литературе. «Видимо, долго еще польские писатели... — пишет М. Слущик, — будут приходить за истиной к тем дням, когда в муках и унижениях в жесточайшей борьбе человек защищал человечность, право жить и умирать на своей родине достойно»².

¹ «Политика», 1974, 12.X., с. 14.

² Цит. по статье Т. Агапкиной «Польская литература о второй мировой войне в русских переводах и литературной критике». — *Literatury słowiańskie o drugiej wojnie światowej*. Wrocław, 1973, t. 1, s. 312. Этот, как и второй том данного исследования, подготовлен-

Художественная история борьбы всего прогрессивно-го человечества и отдельного человека с фашизмом выполняет еще одну важную миссию: она восстанавливает доверие к человеку, расширяет наше представление о нравственном потенциале человеческой личности, возможностях человеческого духа, вера в которые была подорвана во многих странах мира так называемой «литературой отчаяния», о влиянии которой в Югославии, в частности, говорил на VIII съезде югославских писателей известный литературовед Й. Видмар¹.

Антифашистская литература сильна не только изображением трагической сущности войны, но и, по выражению Ч. Айтматова, изображением «мгновений человеческого счастья», так как на войне кроме победы над врагом были и внутренние победы — «бойцы брали не только безымянные высоты, но и высоты человеческого духа»². Вот почему литература о войне, а для европейских социалистических стран и литература о борьбе за социальное переустройство общества стала синонимом литературы о Человеке, о силе человеческого духа, синонимом литературы Великого Преодоления во имя жизни.

ный Институтом славяноведения ПАН, явился результатом объединенных усилий литературоведов Польши, СССР, Болгарии, Чехословакии, ГДР. Обе книги включают статьи о взаимных переводах литературы вышеназванных стран о второй мировой войне.

¹ «Стварање». Титоград, 1975, № 12.

² «Вопросы литературы», 1976, № 8, с. 150.

ХОРВАТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА В ПЕРИОД НАРОДНО-ОСВОБОДИТЕЛЬНОЙ БОРЬБЫ

Уже не раз говорилось и писалось о том, что после гитлеровского нападения на Югославию народ и литература оказались в положении несравненно более трудном, чем даже во времена османского владычества, когда оставались открытыми, если можно так сказать, хотя бы двери мечетей и тем более не могли быть запертыми непроходимые леса и труднодоступные области, ставшие убежищем беженцев, где теплилась какая-то жизнь. Ни с чем нельзя сравнить ясеновацкий и другие лагеря смерти (кстати, об этом подчас забывается, как будто всего этого зла и не было вовсе). Но в страшное время второй мировой войны, которое, как хорошо было сказано, было и временем невиданно героической народно-освободительной борьбы, хорватская литература, как, впрочем, и сербская, и словенская, и другие наши литературы, проявила особую сопротивляемость нацизму, усташеству и им подобным диким теориям и подтвердила свою жизненность, гуманность. Человечность нашей литературы была под стать революционному народно-освободительному движению и освободительной войне, была логическим продолжением неодолимого внутреннего сопротивления, которое не могли задушить ни война, ни оккупация, ни всевозможные банды смерти. Литература могла существовать только как составная часть народной борьбы. Хорватская литература не могла оставаться глухой к революционному движению сербского и хорватского народов, живущих в Хорватии, к революционному взрыву во всей Югославии. Поэтому, где бы ни оказался наш литератор — на свободной территории, в подполье, в оккупации, лагере, рабстве, где

«Republika», Zagreb, 1975, № 10.

угодно,— почти каждый, раньше или позже, ориентировался на народно-освободительную борьбу, она становилась его совестью, только в ней находил он выход из хаоса, с ней связывал новые возможности для себя как художника. Необходимо было увидеть в этой борьбе суть народную, суть человеческого существования.

В первые послевоенные годы, разумеется, сразу не могла быть полностью воссоздана литературная панорама военных лет. Поэтому случалось и так, что незаслуженной критике подвергался какой-нибудь литератор, а потом выяснялось, что во время войны он оказывал помощь партизанам. Сегодня окончательно прояснилось, что хорватская литература в годы всенародного движения не изменила своему назначению, восходящему еще к глаголическим временам¹ и, несмотря на все перипетии, сохраненному до нашей эпохи, до народно-освободительной борьбы, во время которой, и это необходимо подчеркнуть и повторять сотни раз, не была забыта и деятельность в области культуры.

Об этом достаточно ясно говорит хотя бы Обращение конференции деятелей культуры на Хваре в 1943 году, а свидетельства о том, как в действующих отрядах ценилась книга, пресса, как защищались памятники культуры,— это особая (и почему бы не сказать?), светлая черта того времени. Не случайно технократическому, предпринимательскому, бюрократически-антисоциалистическому образу мыслей чужды голоса этого прошлого, чужды те человеческие ценности, которые остаются таковыми и сегодня!

Рассматривая литературную панораму 1941—1945 годов, наши литературоведы и критики отмечали, что хорватская литература может быть условно разделена на три вида. Но, будучи по своему характеру искусством слова своего народа, она была единой, безотносительно к достоинствам отдельных произведений и их известности за пределами страны. К первому виду относится художественное слово, возникшее в партизанской подпольной печати, где, наряду с журналистски-публицистическими материалами, публиковались стихи известных и неизвестных писателей, бойцов, а также про-

¹ В хорватских землях в средние века, вплоть до начала XVI в., глаголица имела широкое распространение и противостояла латинизации хорватской культуры.

изведения устного народного творчества. В ходе войны, в партизанских и нелегальных условиях были созданы произведения, всеми признанные истинно художественными, и об этом надо было бы написать подробную, хорошо проиллюстрированную фактами монографию. Но своей оценки ждут и газетно-публицистические материалы периода народно-освободительной войны.

Когда мы берем в руки периодику иллирийской¹ поры («Даница илirsка» или «Зора далматинска») или более поздних, освященных историей периодов, то обычно оцениваем ее как факт культурной, литературной и вообще человеческой деятельности, без которого невозможно себе представить развитие нашей книги и начало модернизации нашего художественного языка. Беря в руки эти периодические издания, мы не отделяем, к примеру, стихотворение от политической или какой-либо иной статьи, а воспринимаем культурно-историческое значение данного издания в целом, ценим в нем идейное брожение, поиски путей свободы, преодоление провинциальной отсталости. Большая часть периодики от иллиризма до наших дней не только тщательно изучалась, но и становилась иногда национальным мифом. В отношении же нашей революционно-социалистической печати, начиная с 90-х годов, а особенно возникшей в период национально-освободительной борьбы, в подполье, проявляется некая осторожность, как будто эта печать не доросла до той, другой, как будто она не наша, как будто она не является свидетельством того же свободолюбия, продолжением прогрессивных стремлений и чаяний поколений прошлого века. Напомним лишь путь от «Пламен» Крлежи и «Заштита човека» Цесарца до «Наприед» и «Израз»². И если бы кто-то захотел написать монографию о хорватской литературе времени народно-освободительной войны, то он был бы обязан скрупулезно исследовать историю литературы того времени и особое внимание уделить печати и публицистике, хотя бы отчасти приближающееся к тому, которое уделяется печати и публицистике прежних времен,

Художественные произведения военной поры являются составной частью сопротивления всей нашей на-

¹ Иллиризм — национально-освободительное движение 30—40-х гг. XIX в. в Хорватии, нашедшее отклик и в других югославских землях.

² Революционные хорватские журналы 20—30-х гг. XX в.

родной литературы, поэтому их нельзя отрывать от газет, листовок, прокламаций, брошюр и книг того времени. В. Назор одним из первых почувствовал и осознал нравственно-эстетическую ценность этого явления. Единой была лингвосемантическая система знаков всего опубликованного во время народно-освободительного движения, во время войны, так же как общей была направленность всей литературы. Листовка читалась как народная эпическая песня или печатное стихотворение.

Второй вид этой литературы заявил о себе не в партизанских условиях и на освобожденной территории, а на территории оккупированной, за спиной господствующих орд и квислингского режима (М. Крлежа, А. Стипчевич, М. Матич-Халле, С. Шимич, А. Боглич и др.). Многие писатели, не желавшие печататься в печати оккупационного времени, продолжали тем не менее писать и создали произведения, которые, будучи продолжением предвоенной свободной, прогрессивной мысли, являли собой специфическое выражение величия того времени и нашей жизнестойкости. Эти произведения опубликованы по большей части после войны, но они входят в историю литературы военного времени, и историки литературы должны изучать их и рассматривать как часть литературы тех лет. Точно так же как открытые позднее многочисленные произведения прошлых столетий мы рассматриваем как относящиеся к эпохе их написания, так и в произведениях, созданных в годы войны, но опубликованных позже, мы должны видеть моральное и эстетическое явление военной поры. Ведь произведения иных видов искусств датируются временем их создания и включаются в историю соответствующего периода. А познавательный смысл, сила воображения, обаяние и достоинства языка действуют вне зависимости от того, когда они воплощены и опубликованы. Разумеется, этот вид нашей литературы — особый для исследователя вопрос, и мы, опираясь на наблюдения и заметки В. Поповича, Н. Иванишина, М. Ваумпотича и других, лишь пользуемся случаем, чтобы пробудить к нему внимание.

Но, если уж мы хотим сказать об этом виде хотя бы несколько слов, то лучше всего вспомнить М. Крлежу. Подобно сербскому писателю И. Андричу, который в оккупированном Белграде в условиях страшного гестаповско-квислингского режима писал свои романы, рас-

сказы, заметки (они были опубликованы после войны), М. Крлежа, охваченный тем же ужасом перед силами смерти, угрожавшими жизни вообще и его собственной жизни, создавал свой многотомный дневник, в котором наиболее значительными представляются страницы включенной в него драмы «Аретей».

Кроме произведений, издававшихся в условиях партизанской войны и подполья, во время оккупации, особенно в первые два года, был опубликован ряд произведений писателей, не принадлежавших ни к устахам, ни к фашистам. Они составляют третий вид литературы периода народно-освободительной борьбы. Несмотря на то что усташско-оккупационные власти душили любое живое слово, все же была основана газета «Книжевни тедник» («Литературный еженедельник»), одним из ее основателей был Иван Горан Ковачич. Позднее, в конце войны, в 1944 году, возник журнал «Виенац». За время войны не увидела свет ни единая строчка А. Г. Матоша. С. С. Краньчевич был представлен избранными произведениями, опубликованными еще в 1926 году. В эти годы многие хорватские писатели были убиты или арестованы (А. Цесарец, О. Кершовани, П. М. Мишкина и др.), а творчество большинства писателей прошлого, особенно тех из них, произведения которых пронизывали идеи свободы и в которых отсутствовали проявления хорватского национализма, замалчивалось. Казалось, что образовавшиеся пустоты (а пустоты и пустота были большими, чем во времена А. Баха) можно будет восполнить изданием сочинений хорватских классиков (например, Шеноа, Нехаева, Галовича). Однако эти издания в известной мере были подобны фальсифицированным публикациям произведений сербских писателей, которые осуществляла в годы войны «Српска книжевна задруга». Ведь даже язык изменялся в угоду усташскому правописанию. Находясь в оккупации, в условиях, казалось бы, безысходного существования, писатели слушали вести «из леса», они давали им надежду на скорую возможность свободно дышать, писать и печататься. Надо тщательно изучить позиции хорватских писателей во время оккупации, внимательно исследовать факты их биографии и творчества, корректируя сложившиеся мнения как о тех, кто не хотел печататься, так и о тех, кто терпел рабство до конца войны, или о тех, кто рано или поздно, но ушел на освобожденную территорию (напри-

мер, В. Назор, И. Горан Ковачич, М. Фельдман, В. Калев, С. Колар и др.). А так было на всей югославской земле.

В течение 1943 года, особенно после поражения гитлеровских войск на восточном фронте, а также после Второй сессии АВНОЮ¹ наши народы смогли выпрямиться по всей Югославии; это относится и к литературе, хотя страдание и осталось общим чувством и для тех, кто был на освобожденной территории, и для тех, кто находился в оккупации. Многие писатели, названные выше и не названные (И. Хорват, Й. Барковиц, В. Занинович, Г. Витез и др.), а также те, что только вступали в литературу (М. Божич, Ж. Еличич и др.), своим словом все чаще принимают участие в грандиозном народно-освободительном движении, и на оккупированных землях художественная литература утверждает себя как один из видов сопротивления фашистскому злу и насилию. Все, что вдохновлялось истиной, так или иначе нашло свое выражение на свободе или в оккупации, в той или иной форме, зрелой или туманной, мастерской или наивной, публицистической или художественной, и теперь стоит перед нами как живое слово.

Богата наша партизанская и подпольная печать, но, несмотря на все попытки, организовать литературный журнал в партизанских условиях не удалось. Правда, некоторые журналы, как, например, «Омладинска искра» в Далмации, в которой печатались график Й. Кнежевич, писатели Ю. Каштелан, Ж. Еличич, Ш. Вучетич, Ц. Йов и др., в большей степени были явлением художественным, чем публицистическим. В середине 1944 года журнал «Нова Югославия» сообщает об основании общегославского литературного журнала, но до осуществления этого замысла дело не дошло. И лишь в начале 1945 года в освобожденном Шибенике был основан «Книжевник», однако вышел всего один его номер. Явлением литературного порядка часто были публицистические выступления, рассказывающие об освободительной борьбе, страданиях, трагическом положении людей, находящихся в оккупации или в лагере. Печать и художественная литература периода освободительной борьбы были выражением мыслей и чувств одного и то-

¹ Антифашистское вече народного освобождения Югославии (29—30 ноября 1943 г.), принявшее решение о создании Югославского демократического федеративного государства.

го же человека, который защищает свой язык, не искажая его, как это делали те, кто представлял силы смерти.

В свое время, после 1950 года, у нас зазвучали слова — авангардистская литература, авангардизм и искусство, при этом подразумевались некоторые межвоенные писатели и послевоенные писатели Запада. Зато не было сказано, а если и было, то весьма редко, что произведения периода народно-освободительного движения, созданные где-нибудь в свободной Бании, либо в Загребе, были авангардными, то есть революционными по своему духу и выражению. Было забыто, что творить в те страшные годы — значило быть в авангарде, безотносительно к тому, вдохновлялось ли творчество революционным настроением или было выражением страданий личности, не прячущейся в фантастику, как в иллюзорное убежище. Кроме того, не было достаточно определенно сказано, что это тяжелое время дало непреходящей ценности романы, поэмы, лирические и прозаические циклы, дневники, заметки, драмы, публицистические тексты. В истории нашей литературы вовсе нет зияющей пустоты, когда речь идет о времени народно-освободительной борьбы. Сила и воля наших народов, руководимых Коммунистической партией, отразились и на литературе, став источником ее вдохновения, ее совестью. Известны нравственные муки тех, кто не ушел на освобожденную территорию или хотя бы какое-то время не находился в движении, не был в том или ином отряде. И если кому-то наша литература кажется в большей мере выражением крика страдания, для нас она была подтверждением народного существования и общественного действия. Мы должны быть благодарны нашей литературе за ее жизнестойкость, творческую подчиненность тому внутреннему побуждению, которое, как мы говорили, проявилось еще в нашей глаголице, мы должны высоко ценить сопротивляемость и стойкость в военные годы сил социализма, которые и у нас, хотя и с превеликим трудом, появились в середине прошлого столетия (тогда читались первые номера газеты Маркса) и которые позже, накануне войны и особенно в 1941 году, когда началось восстание, развились в четкое революционное движение. Ему мы обязаны великой нашей общностью, а с ней — свободой мысли, свободой творчества.

**СОЦИАЛИСТИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ
В ПОСЛЕВОЕННОЙ ЧЕШСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ
И КРИТИКЕ**

«Мы — как и все наше международное движение — приняли это суммарное определение (то есть социалистический реализм — Г. Г.) вследствие принципов, которые намного старше самого этого термина. За эти принципы мы боролись на свой страх и риск, побуждаемые интересами своего народа, и притом своими собственными средствами, раньше, чем это определение возникло»¹. Эти слова написал в 1938 году С. К. Нейман. В них точно выражено отношение чешской литературы и критики к социалистическому реализму, отражен тот факт, что тенденции и художественные принципы, которые с середины 30-х годов стали обозначать термином «социалистический реализм», в чешской литературе существовали уже раньше, с самого начала 20-х годов.

Выдающийся вклад в теоретическую разработку проблем социалистического реализма, причем в самой непосредственной связи с проблемами чешского художественного творчества того времени, в 1934—1935 годах сделали в своих работах Бедржих Вацлавек и Курт Конрад. Основным вопросом, который ставил перед собой Курт Конрад, был вопрос о том, возможно ли применение метода социалистического реализма для литературы, создаваемой в условиях капиталистического общества. На этот вопрос он отвечал утвердительно.

Во второй половине 30-х годов прогрессивные чешские писатели объединяются в брненском «Блоке», про-

¹ «Марксистская литературная критика в Чехословакии. 20—30-е годы». М., 1975, с. 81.

граммой которого становится программа социалистического реализма. Ярослав Кратохвил, Мария Пуйманова и др. не только в своем творчестве, но и в критических выступлениях признают и подчеркивают, что они нашли в социалистическом реализме теоретическое выражение своих художественных усилий, своего представления о новом, социалистическом творчестве.

После второй мировой войны происходит важнейшее качественное изменение: чешская литература начинает развиваться в условиях глубоких общественных перемен, а с февраля 1948 года — в условиях строительства социалистического общества, в условиях формирования социалистических отношений между людьми.

Первый период послевоенного развития (1945—1948) мы определяем обычно как период переходный, как период решающих классовых столкновений, а в литературе — как период конфронтации и столкновения нескольких идейно и художественно противоположных тенденций. В эти годы создается новая концепция, с которой выступает марксистская критика и которой руководствуется в своей культурной политике КПЧ. Речь идет о программе демократической антифашистской литературы. Это не означает, разумеется, что в те годы не возникают произведения, которые не могли бы быть охарактеризованы как произведения социалистического реализма. Например, мы не будем колебаться по поводу употребления этого термина в отношении романа Марии Пуймановой «Игра с огнем» или книг Иржи Марека. Это не значит также, что тогда вовсе не говорилось о социалистическом реализме. Критика, связанная с буржуазной литературой, считала в то время первостепенно для себя важным отвергнуть социалистический реализм, обвиняя его в описательности и художественной нетребовательности. Знаменательно также, что эта критика сочла необходимым выступить с полемикой против социалистического реализма в период, когда еще никто не интерпретировал его как ведущий принцип литературы или как идеал, к которому должна стремиться вся литература.

Победа, которой добился чешский и словацкий рабочий класс в феврале 1948 года, изменение самой основы взаимоотношений между людьми, освобождение трудящегося человека,— все это привело к принципиальному

изменению критериев оценки литературы, литературного творчества в целом. Решающее значение приобретает теперь отношение литературы к взявшему власть в свои руки трудовому народу, отношение писателей к рабочему классу, к социализму. Ведущей, интегрирующей идеей литературы становится социалистический реализм. Он представляется единственным методом адекватного выражения того энтузиазма, с которым люди приступали к реализации социалистических общественных идеалов, единственно возможным ответом литературы на факты новой действительности, на происходящие в стране революционные изменения.

Широкую шкалу возможностей для изображения жизни давала сама действительность социалистического строительства. Неприемлемыми тогда были признаны только те тенденции, которые сознательно уводили от важнейших проблем общественной жизни. При этом с самого начала подчеркивалось, что нельзя относить к социалистическому реализму такие произведения, которые пренебрегают непреложными законами художественного творчества, авторы которых недооценивают художественное воображение и работу над формой, да еще и пытаются оправдать эту недооценку якобы повышенным вниманием к содержанию, тенденции и т. п.

Существуют два программных документа, касающихся концепции социалистического реализма после февраля, и оба они убеждают нас в правильной ориентации и в правильном понимании этого метода. Зденек Неедлы публикует в 1948 году в журнале «Вар» статью «О реализме истинном и псевдореализме», в которой он настойчиво подчеркивает то, что обращение к классике не означает возврата назад, так как в искусстве не может быть речи об отрицании всего нового, «модерного». Напротив, не было бы ничего более опасного, чем это. Дело не в том, чтобы отрицать значение определенного периода или хитроумно его обходить, нужно проникнуть в самую «гущу» так называемого «модерного» искусства, внимательно проанализировать свойственное ему представление о методе и целях художественного изображения, художественной интерпретации действительности. Социалистический реализм Неедлы связывал с социалистической идейностью, с пониманием того, в чем состоит будущее человечества, перспектива его развития.

Вторым важным документом того времени является определение социалистического реализма, с которым мы встречаемся в документах IX съезда КПЧ. Я не буду приводить длинные цитаты, попробую лишь наметить в обобщенном виде направление партийной культурной политики: прежде всего подчеркивается единство формы и содержания в искусстве и отвергаются нападки на социалистический реализм сторонников формализма и буржуазного искусства, а также нападки со стороны тех, кто воспринял социалистический реализм как сумму внешних приемов.

Сами писатели говорили о двух тенденциях, которые могли бы негативно повлиять на новое послефевральское творчество. В дискуссии о кризисе романа («Творба», 1948) на эту тему высказались Мария Пуйманова и Вацлав Ржезач. Они говорили, с одной стороны, об отчетливо проявившемся в литературе периода оккупации и первых послевоенных лет пристрастии писателей к абстрактному психологизированию, а с другой стороны, о наивном представлении, будто великие произведения социалистической литературы могут возникнуть с молниеносной быстротой. Они предостерегали как от ухода в чрезмерный психологизм, так и от опасности известного схематизма, от того, чтобы герои будущих романов, повестей, рассказов не были бы ни «психопатологическими фигурами», ни «бумажными куклами».

В 1948—1951 годах возникло большое количество рассказов, романов, очерков, которые черпали свои темы в современности и которые претендовали на то, чтобы быть воспринятыми как произведения социалистического реализма (а тогдашняя критика не всегда обращалась с этим термином достаточно строго). Но на этом довольно широком фоне ныне, двадцать пять лет спустя, можно выделить действительно значительные художественные произведения, в основу которых легли важнейшие импульсы эпохи. Решающее значение имел выбор героя — способность убедительной, полной его характеристики, то есть способность создать синтез, умение постичь многогранность жизни, а также личная авторская заинтересованность в деле социализма, органическое духовное родство с его идеалами. Существовало здесь и сознание преемственности между прошлым и настоящим, художественная работа высокого уровня,

равновесие между элементами аналитическими и синтетическими, когда художественная деталь не выпячивается чрезмерно и не абсолютизируется, а получает функциональное значение.

1948—1951 годы создали предпосылки для наступления социалистического реализма; но по мере того как в Чехословакии возникают трудности в процессе строительства социализма, обнаруживаются слабые стороны и ошибки, накапливаются противоречия в литературе и в критике. Теория и практика социалистического реализма порой упрощаются и схематизируются в противоречии с требованиями, которые предъявляет к литературе партия, в противоречии с концепцией, которую защищал Зд. Неедлы, в противоречии с тем, как интерпретировал социалистический реализм Ладислав Штолл в 1948 году в выступлении на Съезде деятелей национальной культуры и в 1950 году в докладе «Тридцать лет борьбы за чешскую социалистическую поэзию».

Воспитательная функция литературы выделяется из контекста и взаимосвязей с другими функциями, односторонне отождествляется со служением не социализму, а повседневной практике. Не раскрываются действительные противоречия социалистического строительства, но измышляются противоречия, вносимые извне; от каждого литературного произведения начинают требовать почти универсального отражения действительности, и романы нередко превращаются в хроники с заранее заданными конфликтами и поляризацией персонажей. Типичность понимается как нечто среднее. Происходит смещение критериев. Тем самым была подготовлена почва для последующих нападков на социалистический реализм. Надо, однако, сразу же подчеркнуть, что нападки на социалистический реализм в 60-е годы явились в действительности отражением отнюдь не только литературных разногласий. За ними стояло стремление нарушить органическую связь с демократическим и социалистическим наследием чешской национальной литературы, с прогрессивным и революционным мировым искусством и тем самым открыть простор для чуждых социализму тенденций. В реферате товарища Василя Биляка на октябрьском пленуме ЦК КПЧ в 1972 году («Задачи идеологической работы после XIV съезда партии») справедливо констатируется: «Отход от социалистического реализма, от принципов партийности, идейности

и общедоступности вел вовсе не к какой-то автономности искусства, а напротив, к его подчинению интересам реакционных сил».

Ретроспективный взгляд на тридцать лет послевоенной борьбы за социалистическую литературу позволяет нам сделать следующие выводы.

В период прихода рабочего класса к власти социалистический реализм совершенно закономерно выступил в сфере литературы как интегрирующий элемент.

Его органическая связь с самыми прогрессивными традициями художественного наследия не была понята суженно, то есть не сводилась к повторению ограниченного набора выразительных средств. Подчеркивалось, что речь идет о глубочайших взаимосвязях. Чешская литература по своему характеру народна и демократична, изображение действительности уже литературой критического реализма было острокритическим по отношению к капиталистическому строю. Критический реализм подошел к самому рубежу понимания исторической необходимости революционных перемен в социальных отношениях, но здесь и остановился, поскольку его представители не могли понять, что те, кто несет всю тяжесть жизни, сами способны на революционную активность. В первые десятилетия XX века критический реализм пережил процесс глубокой дифференциации. Из этого течения вышли, например, Иржи Волькер, Мария Майерова, Иван Ольбрахт, художники, которых мы по праву называем основоположниками социалистического реализма, а также и такие писатели, в творчестве которых изображалась абсолютная безысходность человеческой судьбы, невозможность изменить ненавистную действительность.

Процесс дифференциации коснулся и так называемой «авангардной» литературы. И здесь были художники, которые приблизились к действительным потребностям рабочего класса, и художники, которые не смогли освободиться от идеологических предрассудков.

Актуальной задачей чешской марксистской литературной критики и науки остается детальный анализ отношения послевоенной литературы к наследию прошлого. Это старый долг. Вспомним, что об этом говорилось еще в докладе Л. Штоллы «Литература и культурная революция», с которым он выступил в 1959 году и концепция которого возникла как отповедь первой волне

ревизионистских нападок на социалистический характер чешской литературы.

Послевоенное развитие чешской литературы показывает, что в дискуссиях о социалистическом реализме борьба шла не только против тех концепций, которые отвергали общественную активность литературы, ее связь с революционным мышлением, но и против тенденций, носители которых пытались ограничить тематику социалистического реализма, недооценивали значение художественного мастерства. Марксистская послевоенная критика — Зденек Неedly, Ладислав Штолл, чешская социалистическая литература — Пуйманова, Ржезач,— со всей наглядностью доказывают, что социалистический реализм есть литература, искусство в самом полном смысле этого слова и что оно способно показать человека в его целостности, человеческую жизнь — во всей ее полноте — от участия человека в классовой борьбе до его личных, интимных отношений. Широта социалистического реализма не осталась лишь теоретической прокламацией, она была реализована в творчестве целого ряда художников послевоенных лет — В. Незвала, В. Завады, К. Библа, Й. Кайнара, И. Тауфера, Й. Рыбака, М. Флориана, Б. Ржиги. Творчество этих писателей доказывает также, что борьба за социалистический реализм была борьбой за литературу, которая принимает участие в осуществлении социалистических идеалов. Это были коллективные усилия, тематически и художественно разнородные произведения служили одной цели. Попытки пропагандировать однообразие в процессе развития были разоблачены как враждебные интересам социалистической литературы.

Социалистический реализм требует прежде всего понять и изобразить классовый характер действительности, требует органической заинтересованности автора в деле строительства социализма. Речь идет о том, чтобы литературное произведение участвовало в превращении современного человека в человека социалистического — внутренне гармоничного, который был бы способен, оценивая свое поведение, свою жизнь, соотносить ее с реализацией социалистических идеалов.

Критика, естественно, должна ориентироваться на конфронтацию жизни и творчества, на анализ художественной правдивости и социалистической идейности произведения. Развитие чешской прозы и поэзии

в 60-х годах показало, что только при наличии такой критики можно, с одной стороны, исключить возникновение произведений антисоциалистического и антигуманного характера, которые появлялись у нас в период временного наступления контрреволюционных сил, а с другой стороны, чутко относиться к писателям, которые ищут путь к социалистическому реализму, помогать им перейти с платформы абстрактного гуманизма на платформу революционного гуманистического творчества, на платформу социалистического реализма.

Сегодняшнее новое наступление литературы социалистического реализма протекает не стихийно. Партия проявляет инициативу в проведении ряда соответствующих мероприятий, постоянно подчеркивая при этом необходимость уважать специфику художественного творчества. Партийные документы призывают «к реализации индивидуальных предпосылок и талантов, к многообразию форм и жанров метода социалистического реализма». Ян Козак на съезде чешских писателей в 1972 году характеризовал социалистический реализм как «способ, которым литература реагирует на развивающуюся социалистическую жизнь и сама обогащает ее». Эта концепция ориентирует писателя на общественного человека в перспективе его развития, помогает литературе стать подлинно современной по содержанию и форме.

Центральным вопросом послевоенной литературы был вопрос взаимоотношения индивидуума и общества, роли человека в истории. Решение этого вопроса, в сущности, и отделяет критический реализм от реализма социалистического, резко разграничивает критику марксистскую и критику, связанную с буржуазным мировоззрением. В послевоенной литературе полем решающего боя становится художественная реализация отношения: человек — коллектив. В последние годы вновь обретенное единство человека и истории служит залогом консолидации литературы, ренессанса социалистического реализма.

ВОЗРОЖДЕНИЕ ЖАНРА. О СОЦИОГРАФИЧЕСКОЙ ВЕНГЕРСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

В середине 30-х годов набрало силу одно из характерных направлений венгерской литературы — так называемые «народные писатели». Удачным названием это нельзя признать, ибо, с одной стороны, «народные писатели» не были идейно сродни русским народникам конца прошлого века, а с другой, — творчество представлявшего пролетариат Аттилы Йожефа или Лайоша Надь, изображавшего эксплуатируемого маленького человека венгерского города, тоже было народно. Так или иначе, это широкое литературное движение приняло весьма отчетливый идейный облик: с ним в литературе раздался голос неимущих сельскохозяйственных рабочих и малоземельных крестьян-бедняков — деревенская беднота заявила о своем праве на жизнь и социальный прогресс. Полные горечи, многочисленные произведения «народных писателей» раскрыли бесчеловечность жизни, которую влачили миллионы людей — это был настоящий обвинительный приговор феодально-капиталистическому строю. И обвинение это звучало в произведениях не только собственно художественных: в условиях феодальной отсталости родился еще и особый, в литературах Западной и Центральной Европы едва ли не единственный в своем роде, социографический жанр, к которому в русской литературе ближе всего стоит, пожалуй, очерк.

Что характеризовало социографический литературный жанр? В первую очередь, то, что авторы во всеоружии средств художественных, социологических и публицистических освещали тему; строго документально описывая ту или иную местность, разные села, крестьян•

ский жизненный уклад, обычаи и нравы, они создавали *литературу факта*. Ныне уже целые главы в историях венгерской литературы посвящаются этим произведениям, среди которых особенно выделяются «Люди пушты» Дюлы Ийеша, «Зыбучие пески» Ференца Эрдеи, «Итоги» Петера Вереша, «Самое большое венгерское село» Йожефа Дарваша, «Безмолвная революция» Имре Ковача, «Беспокойный край» Гезы Фейи, «Сознание вины» Жигмонда Ременика, «Положение в Тарде» Золтана Сабо. В 1937 году один из организаторов движения «народных писателей» Дёрдь Шаркёзи попытался оформить этот богатый поток литературы в серию, которой дал меткое наименование: «Открытие Венгрии». Однако стремление вскрывать и открывать что-либо в народной жизни очень скоро натолкнулось в помещичьей Венгрии на сопротивление — господствующие классы нисколько не были заинтересованы в познании и раскрытии реального положения народа, да еще перед всей страной.

После Освобождения одно время казалось, будто социографический жанр и впрямь похоронен, канул в прошлое вместе с тем строем, при котором родился, — выполнил свои задачи и стал достоянием истории литературы. Капиталистическая эксплуатация была упразднена, необозримые латифундии исчезли с лица земли, страна вступила на путь социалистической индустриализации. При таких всеобъемлющих преобразованиях какая, казалось бы, нужда в социографических скрупулезностях? Как было сказано в одном из выступлений: «Когда быстро крутится колесо, спицы сосчитать нельзя». Выражение стало крылатым, и никому не приходило в голову: а не усовершенствовать ли измерительные приборы? Но в те годы в художественной литературе ослабла, к сожалению, реалистическая требовательность к изображению действительности — не редкий тогда схематизм располагал скорее к созданию неких фикций, в которые облакалось желаемое, нежели произведений, питаемых живыми соками жизни.

В конце 50-х годов после трагических потрясений строительство социализма в Венгрии обрело, однако, прочную марксистско-ленинскую почву — начался исторический этап, который продолжается и по сей день. Литература почерпнула силы в неизбежной новой встрече с действительностью, и — как ни поразительно — к новой жизни пробудилась и литературная социография.

Выяснилось, что обязательное внимание к фактам, к постоянно меняющейся, обновляющейся реальности — не производное того или иного общественного строя, а, можно сказать, вечный закон литературы.

И интересно, что выступившая в середине 60-х годов молодая писательская гвардия венгерской литературы, как некогда их духовные предшественники, тоже обратилась к изучению деревни. Дюла Чак в «Глубинном течении» или Шандор Чори в «Репортаже с колокольни», произведениях социографических, как и Эржебет Галгоци, Михай Вац, Лайош Галамбош в очерках художественных, — в равной мере исследовали новую жизнь вступившего на путь кооперации крестьянства. К концу 60-х годов социографический жанр, пограничный с художественной литературой, социологией и исторической наукой, достиг еще большего расцвета. Решающим толчком послужил тут репортаж Антала Вега под заглавием «Стоячая вода». Молодой автор с болью обрисовал отсталость, царящую в одной деревне его родного края. Разгорелась бурная дискуссия; Вегу и его защитникам пришлось выдержать серьезный натиск местных властей. Лучшим подтверждением добрых намерений молодого писателя было то, что тогдашний председатель Союза венгерских писателей, в прошлом сам «народный писатель», еще в 30-х годах сблизившийся с коммунистами, Йожеф Дарваш написал по свежим следам раскрывшихся фактов драму — «На карте не значится», одно из сильнейших произведений социалистической венгерской драматургии. Вдобавок опубликовал он в журнале Союза венгерских писателей еще и статью программного характера под названием «Открытие Венгрии»¹. Статья эта и последовавшие за ней совещания заложили основы беспрецедентного в нашей литературе начинания, успех которого подтвердил его правильность и показал, что оно отвечает естественным, насущным жизненным потребностям, что это не искусственно организованная кампания.

Выпуск серии «Открытие Венгрии» предприняло виднейшее наше издательство, в редакционную ее коллегия вошли многие известные литераторы и ученые. В начинание включилось много писателей, оно в полном смысле стало кровным делом всей нашей литературы. Тем

¹ «Kortárs», 1968, № 9.

более что общественная заинтересованность издавна была главной линией, своего рода традицией венгерской литературы — она всегда подымала самые животрепещущие вопросы народной жизни. И нет ничего удивительного, что среди авторов найдем мы и едва тридцатилетних, и Ф. Эрдеи, недавно скончавшегося академика-секретаря Венгерской академии наук, чье первое произведение еще в 1937 году появилось в тогдашней одноименной серии, а последнее, которое ставило задачу глубоко постичь социалистическое преобразование страны («Город и его окрестности», 1971), посмертно вышло в новом «Открытии Венгрии».

С 1970 по 1974 год изданы одиннадцать книг этой серии, но она ими не завершается. Авторы обычно выбирали такие темы, которые либо по годам детства, либо по роду занятий, или благодаря приобретенным в этой области познаниям близки им и не являются для них *terra incognita*. Новое писательское открытие Венгрии началось в 1970 году книгой Габора Мочара «Горящее золото». Писатель посвятил ее жизни венгерских нефтяников, предложив во вводных строках почти что программу другим авторам, своим товарищам по перу. «Пишу ли я просто хронику событий? — спрашивал он и отвечал: — Это не моя задача. Писатель, берущийся обрисовать состояние и развитие общества, должен в первую очередь обратить внимание *на человека*, и в окружающей жизни его должны занимать человеческие, моральные связи, — если угодно, общественно-нравственное ее содержание, особенно когда оно преподносит драматические конфликты и уроки».

Домокош Варга был прежде лесоводом и именно поэтому сумел в седьмой своей книге, в «Леснике» (1971), так увлекательно изобразить венгерский лес, мир его тружеников и обитателей. Ференц Эрдеи предложил социально-исторический очерк о своих родных местах, Сегеде и его окрестностях, с большой силой раскрыв на этом материале проблемы и конфликты лет, протекших после Освобождения. Дёрдь Молдова сам прежде работал шахтером в городе Комло, о котором пишет в своих репортажах («Почет и уважение Комло», 1971); страстная и нашумевшая книжка Антала Вега («В Нире, Эрдехате», 1972) — хроникальное повествование о его родине, об отстающей до сих пор во многих отношениях Саболч-Сатмарской области. Историк, этнограф и пуб-

лицист Ференц Кунсабо во всеоружии своих познаний осветил сегодняшние будни издавна очень замкнуто жившего края («Шаркез», 1972), а Дюла Фекете в содержащей целые сотни документов, волнующих писем и тоже вызвавшей жаркие споры книге («Жить только для себя?», 1972) коснулся жгучих вопросов демографической политики.

В течение 1973 года вышло еще три новых книги. Булчу Берта приоткрыл перед нами труды и дни жителей Балатона и окрестностей; «Балатонские десятилетия» — это, пожалуй, самое поэтичное произведение в серии. Тибор Зам документально обрисовал условия производства и производственную демократию в винодельческих и садоводческих районах южной Венгрии («Я из Бач-Кишкуна»). А Шандор Ласло-Бенчик вслед за Мочаром и Молдовой создал замечательнейшее произведение венгерской рабочей социологии («История, взгляд снизу»), проработав на месте действия много лет и глазами не репортера, а такого же рабочего, всмотревшись в жизнь одного производственного коллектива.

Книга Иштвана Лазара «Замок Патак бросает клич» (1974) также посвящена описанию родных краев, на сей раз городов и сел северо-восточной Венгрии, Токайских гор, по которым проводит нас автор, умножая число мест на карте страны, познанных пытливым писательским глазом. Книга же Гезы Молнара «Брожу по окраинам» представляет собой хронику истории Пештэржебета (в 1919 году — Ленинвароша). Изображаемые в ней человеческие судьбы и события подтверждают естественную и неразрывную связь жизни и политической борьбы рабочего класса. Очень верно констатирует автор: «Этот презираемый, угнетавшийся и преследуемый до освобождения страны класс был вместилищем всего народного опыта, народной мудрости; сколько ума, энергии и решимости сконцентрировалось в нем... Не случайно поэтому он является ныне ведущей силой нации, общества трудящихся; это — не какая-то извне навязанная ему политическая роль».

Ценная новинка серии — книга Дёрдя Молдовы «Жалоба Эршега» (1975): о нелегких трудовых буднях жителей этого неблагоприятного по своим природным условиям края. Тибор Тюшкеш («Рождается большой город», 1975) показывает прошлое и настоящее древней

паннонской¹ «столицы» Печа, — его сегодняшнее динамичное обновление. «Урбанизация подымает множество экономических, технических, административно-управленческих проблем, но меня занимала прежде всего общественная и человеческая сторона этого процесса», — пишет Тюшкеш, заявляя себя, в свой черед, сторонником вдохновляющей авторов общей идеи серии.

Одной из новинок «Недели книги» 1976 года стало произведение Дёрдя Берковича «Вокруг столицы», где сделана успешная попытка художественно и социологически осветить проблемы опоясывающей Будапешт обширной полудеревенской, полугородской аггломерационной зоны. Не меньшее внимание привлекла в том же году «Книга вод» вновь выступившего автором серии Домокоша Варги. Не столько прежняя, богатая любопытными этнографическими, бытовыми подробностями жизнь тисских рыбаков, речников, обитателей болотистых пойм занимает здесь писателя, хотя и об этом рассказывается немало, сколько, главным образом, мнущащиеся новые проблемы нынешнего водного хозяйства страны: растущая потребность в чистой воде, борьба с ее загрязнением, использование термальных источников. Дёрдь Молдова в последних своих репортажах, которые выйдут вскоре отдельной книгой, обратился опять к производственной теме, на сей раз — к железным дорогам. Именно эти очерки еще раз доказали, что положительная направленность критицизма социографической литературы встречает полное понимание. Очерки Молдовы вызвали живой отклик у железнодорожников, и даже заместитель министра транспорта сказал на одном совещании: «Писатель пролил свет на такие явления, которые сам я отчасти по своей занятости, отчасти по другим причинам едва ли и подметил бы. Приношу Молдове благодарность за его произведение».

Пользу и жизненность серии доказывает также то обстоятельство, что и после преждевременной кончины «духовного отца» всего этого начинания Йожефа Дарваша, работа не прекратилась. В 1977 году ожидается появление трех новых произведений. Это «Страна на планете» Лайоша Йочика — об охране окружающей среды в Венгрии; «Вздохи солончаков» Дюлы Чака, где речь

¹ П а н н о н и я — римская провинция, включавшая в себя часть территории теперешней Венгрии.

пойдет о расположенном на Большой венгерской низменности родном селе писателя, Пюшпекладани, и книга Каталин Фабиан об одной рабочей семье: волнующий и жизнеутверждающий рассказ о прошлом ее и настоящем. На ближайшие годы запланированы 8—10 книг, над которыми писатели уже работают. У серии есть, таким образом, и свое назначение, и будущее.

Но какими же приемами пользуются все эти писатели? Прежде всего надо сказать, что единого способа изображения у них нет. Средства свои — даже в пределах одного произведения — подбирают они в зависимости от профессиональной подготовки, знаний и природы самой темы. Зачастую забираются они глубоко в историю, стремясь там найти объяснение душевному складу людей из той или иной местности; нередко призывают на помощь этнографию. Но не чураются и производственной статистики, глубокого анализа специальных вопросов, а также живых диалогов, непосредственной протокольной записи, которая перемежается иногда лирическими отступлениями, какой-нибудь поэтической зарисовкой, драматизируется возмущенной или одушевленной нотой. Профессиональные познания авторов столь широки, что позволяют с помощью поистине научной аргументации доказывать: в данной местности, допустим, не было условий для той или иной сельскохозяйственной культуры, из-за введения которой пострадало столько-то и столько-то производственных кооперативов. В другом месте мы читаем статистические данные об ущербе, который государство несет оттого, что не разрабатываются такие-то и такие-то минеральные залежи.

Но больше всего занимает авторов исследование жизненных условий, растущей активности, сознания, психологии, творческих способностей человека, преобразуемого социализмом. Особое внимание уделяется ими положению многодетных семей, подрастающему поколению, участи стариков. Не ускользает от их глаза и все то новое, полезное и прекрасное, все те гигантские перемены, которые принес с собой социалистический строй: новые предприятия, жилые кварталы, новейшая агротехника, общее повышение жизненного уровня. Но тем сильнее — вследствие резкого контраста — беспокоят их, вызывая гнев, махинации каких-нибудь тунеядцев, нарушения производственной демократии, нечистоплотность

отдельных недостойных представителей местной власти. Если случается им иногда заметить тупое равнодушие, несправедливые различия в оплате труда, если видят они, что где-то распространяется пьянство, что рожениц не всегда окружают должным вниманием и заботой,— словом, в каком бы уголке развивающегося социалистического общества втайне, втихомолку ни творились бы вещи недостойные, они тотчас подают сигнал об отставании, о нетерпимом положении дел.

Насколько нужен такой бдительный писательский труд, показывает уже следующий случай: руководящие партийные и административные органы одной из областей размножили социографическое произведение, остро критикуемое в другой, разослали его в районы активистам, а затем созвали их на совещание по вопросу о том, на какие недооцененные до сих пор явления следует обратить внимание.

Представляется, что создатели социографической литературы сами уже становятся добровольными активистами общественного планирования и к голосу их прислушиваются все больше. Даже если они иногда в чем-то и заблуждаются. Справедливо заметил один из них: «Открыто признаваемая цель социографа — что-то изменить; точнее, помочь перемене в желательном направлении. Но не будем это суживать до требования прямо сказать, что, по его мнению, надо сделать. Влияние его книг прежде всего не прямое, воздействует он не практическими предложениями, а самим раскрытием существующего положения, индивидуальным своим анализом прошлого и настоящего. И подлинная его неудача — если он не сумел пробудить мысль, вызвать на спор, быть может, его опровергающий, но даже благодаря этому позволяющий сделать выводы, которые подвинут дело вперед». Вот каким образом помогают создатели социографической литературы методичной работе, направленной на устранение имеющихся еще недочетов, постановке и решению проблем — содействуют дальнейшему прогрессу социалистического общества.

Но что побуждает их к этой работе с такой интенсивностью? Они прекрасно сознают: в порядок дня с ходом социалистического строительства встали новые требования. Индустриализация с ее бурными темпами ломает рамки старого, полупатриархального деревенского уклада, население быстро перегруппировывается,

интересы экономического прогресса понуждают к соревнованию коллективы как промышленных, так и сельскохозяйственных предприятий, которым приходится все более самостоятельно добиваться высоких производственных показателей (теперь уже не удастся, скажем, затормозить производство с целью получить государственную дотацию) и т. п. Жизненный и культурный уровень отдельных слоев, групп населения в большой мере определяется политической и профессиональной подготовкой местных руководителей, техническим образованием и человеческими качествами самих трудящихся. Ференц Эрден, будучи социологом, ставит в своей книге все это еще и в зависимость от соревнования двух мировых систем. «Это соревнование и нам не позволяет отставать в производстве и в производительности труда, в материальном уровне и осуществлении научно-технической революции, заставляя возможно быстрее преодолеть исторически сложившиеся различия. В то же время мы хотим воплотить в жизнь и гуманистическое содержание социалистических идей... Борьба за это — процесс длительный и противоречивый, поэтому на каждую конкретную грань общественного преобразования следует обращать неусыпное внимание».

Из всего этого явствует, что раздающиеся изредка обвинения, будто социография — жанр «оппозиционный» и ретроградный, будто писатели замечают лишь ошибки и сосредоточивают внимание на мелочах, несостоятельны. Очень верно пишет один из упомянутых авторов: «Социографическая литература, даже рассказывающая о достижениях, поверяет действительное возможным, настоящее — будущим. Она не идеализирует существующее, а наблюдает, что из него получается. Под таким углом зрения само настоящее относительно: оно — лишь необходимая, но не самая совершенная ступень процесса. Надо не хвастать, а исследовать, сопоставлять наблюдаемое с идеалом — лучше обживать его для будущего. Таким подходом объясняется, почему значение сделанного иногда (хотя ценность его от этого отнюдь не понижается) словно бы скрадывается по сравнению с несделанным».

Когда-то, лет сорок назад, требовалось большое личное мужество, чтобы выступить со своим произведением против господствующей власти. Ныне социалистическому писателю потребно мужество сознательного служе-

ния — ведь речь идет о власти его собственной, народной. Яркий расцвет социографического жанра в Венгрии стал возможным, даже необходимым, как нам кажется, благодаря подъему социалистической демократии. Исходя из знания общих законов, писатель вправе показывать и частное, своеобразное. А гласность, общественные интересы придают его слову весомость.

В каком же отношении находится социографическая литература к художественной? Советскому читателю, думается, нет нужды долго это объяснять. О характере ее он может судить по тем высшим образцам советского очерка, которые вышли из-под пера Овечкина, Тендрякова, Дороша, Залыгина и других.

Социографическая литература в целом — за вычетом лучших ее образцов — не художественная литература, это надо подчеркнуть. Но нет никаких сомнений, что она открывает новые художественные и тематические возможности. Доставляемый ею жизненный материал («точно организованный материал», по словам Залыгина) входит в арсенал реализма. Социографическая литература помогает открывать, узнавать жизнь и подводит писателя к наблюдениям, к таким драматическим конфликтам, которые могут породить и крупные художественные произведения. Служа вспомогательным средством познания, социография помогает социальному прогрессу и одновременно облегчает рождение литературы художественной. В этом ее значение, и немаловажное.

Большая популярность серии «Открытие Венгрии» свидетельствует о том, что происходящее вокруг, в стране, все непосредственной волнует читателей. Они заинтересованы в собственной судьбе, они творят собственную историю. И эта крепнущая социальная инициатива выражается также в роли, которую социографическая литература приобретает в культурной политике. Не случайно подобные же начинания предпринимаются на телевидении, радио, в кино; не случайно переживает подъем и венгерская документальная драма. Во всем этом — влияние социографической литературы. Да и везде в мире интерес к литературе факта растет. Уже вышедшие 15 томов серии «Открытие Венгрии», которая обязана своим существованием потребности в «фактической достоверности», убедительно показывают: и репортаж может иметь высокую художественную ценность.

**СОВРЕМЕННОЕ ОТНОШЕНИЕ
К КЛАССИЧЕСКОМУ НАСЛЕДИЮ**

**ПРЕЕМСТВЕННОСТЬ И ОБНОВЛЕНИЕ
В ПРОЦЕССЕ РАЗВИТИЯ РЕАЛИЗМА**

Берущий свои истоки еще в литературе Ренессанса, реализм, несомненно, самое крупное и мощное явление в мировой литературе последних столетий, представляющее собой не только новый ее этап, но и во многом синтетический результат всего предшествующего художественного развития. Направленный на постижение объективной природы жизненных явлений, вобравший в себя искусство типизации человеческих характеров, которое восходит еще к Шекспиру, освоивший в XIX веке принцип развития и историзма, овладевший социально-аналитическим подходом к действительности, реализм представляет собой художественную систему, в которой получила наиболее полное выражение сама сущность искусства как формы художественно-познавательного освоения мира и воздействия на духовный мир человека, а тем самым и на человеческое бытие.

Реализм — наиболее универсальная, многогранная, обладающая наибольшим потенциалом возможностей система. Главный для реализма принцип ориентации на постижение объективной природы действительности, ее социально-исторического смысла, не будучи размытым и безбрежным, в то же время открывает широкий простор для творческой инициативы, для многообразия художественных форм и стилей. Более того, он требует этой инициативы, многообразия и развития, без которого искусство канонизируется и консервируется, утрачивая связь с жизнью. В отличие от жестокой нормативности и замкнутости целого ряда литературных школ и течений прошлого и современности, в том числе модер-

нистских течений XX века, абсолютизирующих обычно тот или иной частный принцип (к тому же зачастую ложный принцип или узкий принцип той или иной формы), реализм (мы имеем при этом в виду и социалистический реализм) — многогранное, постоянно обновляющееся явление. Он движется вместе с движением исторического бытия, осваивая новые и новые сферы и явления жизни, новые и новые связи человека с миром, развивая и обогащая свои возможности и свои художественные формы.

Специфику реализма как развивающейся и обновляющейся системы можно проследить на всей его истории. Если бы мы поставили себя в положение человека, живущего, скажем, в 50-х годах прошлого столетия, знающего, например, из русской литературы с творчеством Пушкина, Гоголя, с уже значительной частью произведений Тургенева, но не знающего не созданных еще тогда основных произведений Толстого, Достоевского, творчества Чехова, то нетрудно вообразить, что наше представление о реализме, его художественных открытиях и возможностях и было бы ограничено лишь опытом известных в то время писателей. Мы не имели бы понятия не только о проблематике, поднятой Толстым и Достоевским, о новых сферах действительности, освоенных ими, но, например, и об искусстве художественного анализа «диалектики души», отцом которого в мировой литературе считается Толстой, о новаторской структуре романа типа «Война и мир», в котором синтезированы в виде неких исходных начал жанровые возможности и эпоса, и исторического романа, и романа нравов, и семейной хроники, и психологического жанра, и романа духовных поисков, и т. д. Причем это не просто искусное и виртуозное соединение художественно разных жанровых компонентов. В новой жанрово-художественной системе отразилась новая ступень познания, новое восприятие и понимание действительности как некоей целостности — в единстве ее многообразных и взаимопроникающих сфер и связей. Короче говоря, в 50-е годы XIX века мы не имели бы еще представления о таком явлении реализма, которое В. И. Ленин назвал «шагом вперед в художественном развитии всего человечества»¹. Тогда же литература реализма обогатилась

¹ В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 20, с. 19.

и полифоническим романом Достоевского с его принципом интерференции разных сознаний, а несколько позже и такими формами, какие в реализм принесли, например, А. Франс, Г. Уэллс, К. Чапек и др. с их условными художественными построениями и фантастическими картинками, раскрывающими, однако, суть многих жизненных явлений и процессов. Кстати говоря, использование фантастического элемента именно для раскрытия и заострения реальных связей жизненных явлений имел в виду Г. Уэллс, когда он писал о такого рода произведениях: «Интерес... поддерживается не самой выдумкой, а нефантастическими элементами... Эти выдумки могут быть интересны только тогда, когда их сопоставляют с повседневным опытом и изгоняют из рассказа все прочие чудеса... Когда писателю-фантасту удалось магическое начало, у него остается одна забота: все остальное должно быть человеческим и реальным... Когда высказана гипотеза, интерес повествования сосредоточивается на том, чтобы наблюдать чувства и поведение человека под новым углом зрения»¹.

Во всех названных случаях речь идет не о возникновении новых литературных течений и методов, а о реализации новых возможностей уже утвердившихся принципов, об обогащении объема и внутреннего содержания уже существующего реалистического искусства. При сохранении главных творческих принципов круг и характер явлений, охватываемых понятием реализма, не одинаков на разных этапах его развития. В этой связи уместно напомнить, что советские исследователи убедительно показали специфику жанра романа как «незавершенной» художественной формы, таящей в себе богатейшие возможности развития. Не случайно речь идет о ведущем жанре реалистической литературы. Но роман — лишь частный, хотя и очень важный, случай. В несколько ином аспекте следует говорить и о богатейшем потенциале развития самой художественной системы реализма в целом. Реализм как явление, оставаясь самим собой, в то же время непрерывно обогащается, как бы увеличивается емкость самого понятия.

Сказанное отнюдь не умаляет других творческих методов и направлений, таких, скажем, как классицизм

¹ Г. Уэллс. Невероятное в повседневном. — «Вопросы литературы», 1963, № 9, с. 174—175.

или романтизм, также давших большие и вечно живые художественные ценности. Однако следует учитывать и то обстоятельство, что многое из возможностей этих методов и направлений избирательно было впитано и ассимилировано реализмом в процессе его развития. Сопоставив, например, предромантический, то есть просветительский реализм с постромантической стадией в развитии реалистического искусства, мы увидим, что, будучи качественно новым этапом в развитии художественного сознания и во многом отталкиваясь от романтизма, критический реализм в то же время очень многое интегрировал из романтизма в свою систему — естественно, интегрировал в преобразенном и переосмысленном виде. Способность к активному синтезу — одно из родовых качеств реализма, свойственное ему, может быть в большей степени, чем иным творческим методам и направлениям.

Однако в вопросе о взаимоотношении и взаимодействии реализма с иными литературными течениями нередко допускаются ошибки и упрощения, особенно применительно к нереалистическим литературным течениям XX века. В переосмысленном виде реалистическое искусство использует иногда и художественные средства, возникшие в рамках этих течений. Но, во-первых, всегда необходимо видеть различие, а зачастую и противоположность главных творческих принципов, и соответствующую избирательность процесса ассимиляции, а также трансформацию используемых элементов, подчинение их иным принципам. Ведь форма содержательна. Иногда, впрочем, в заслугу нереалистическим течениям ставится и открытие некоторых художественных средств, которые естественно возникают в силу логики развития самой реалистической литературы и лишь в гипертрофированном и одностороннем виде выступают в модернистском искусстве.

Лет десять тому назад нам довелось слышать от одного зарубежного литературоведа утверждение о том, что «Жизнь Клима Самгина» А. М. Горького — это не «чистый реализм», а и «символизм». Собеседник ссылался на знаменитые слова, приобретающие обобщенный символический смысл: «А был ли мальчик-то? Мальчика-то, может быть, и не было?» При таком узком и обедненном понимании реализма за пределы реализма можно вывести не только смелые метафоры Маяков-

ского или его же драмы, но и многое из поэзии XIX и XX века и такие вещи, как повесть «Холстомер» Л. Толстого, творчество Щедрина и т. д. При таком подходе в реализм, естественно, не будут укладываться — обратимся к примерам из чешской литературы — ни «Похождения бравого солдата Швейка» Я. Гашека, ни «Война с саламандрами» К. Чапека. Кстати говоря, в чешском литературоведении до недавнего времени почти не встречалось случаев, чтобы эти произведения ассоциировались с реализмом (хотя предпринимались попытки породнить роман Гашека то с дадаизмом, то с современной литературой абсурда и т. д.). Все это, конечно, связано с тем, что реализм отождествлялся лишь с его отдельными формами, главным образом, созданными в XIX веке, а нередко и просто с бескрылой описательностью. В свое время на подобные тенденции обращал внимание З. Неедлы в статье «О реализме истинном и псевдореализме» (1948). Он отмечал, что даже «многие крупные художники» в Чехословакии нередко смешивают реализм с описательностью: «Для них при слове «реализм» тотчас возникает представление о псевдореализме. И таким образом, конечно, они не подойдут и не могут подойти к понятию о настоящем, полноценном, художественном реализме. Я понял это после первого выступления на Съезде деятелей национальной культуры. Тогда один из наиболее выдающихся писателей похвалил меня за разъяснение сущности реализма на примере такого великого художника, каким является Сметана, так как они под словом «реализм» понимали нечто ничтожное, будничное и бледное в художественном отношении. Это означает, что и такие выдающиеся художники, как этот писатель, страдают от предубеждения, мешающего им правильно понять реализм»¹.

Исходя из посылки о реализме как системе, в самой природе которой заключена способность к развитию и обновлению, нельзя согласиться с тезисом о кризисе реализма в конце XIX — начале XX века. Широкое распространение в это время нереалистических течений отнюдь не означает исчерпанности возможностей реализма. Он по-прежнему остается наиболее перспективным литературным направлением. Более того, в реалистическом искусстве этого времени идет процесс накопле-

¹ З. Неедлы. Избранные труды. М., 1960, с. 332—333.

ния новых качеств, предвещавших новый этап в развитии мирового искусства. Воздействие обострившихся классовых противоречий, прямое или косвенное влияние пролетарского сознания и социалистических идей, ощущение моральной несостоятельности и скомпрометированности буржуазных общественных отношений можно проследить на рубеже веков в литературе многих стран. В чешской литературе рубежа веков эти тенденции очень отчетливо проявились, например, в поэзии П. Безруча, вбирающей в себя жизненный опыт и чувства угнетенных рабочих и исполненной гневного социального протеста, а также в прозе Я. Гашека, многие рассказы которого 1900—1910 годов типологически очень близки рассказам Серафимовича. И не случайно, осмысливая задачи литературы своего времени, еще в 1907 году Я. Гашек писал: «Когда наконец мы услышим песни без фраз, когда наконец прочтем социальный рассказ без всякого хныканья и увидим на наших сценах настоящую социальную пьесу — пьесу о победоносном восстании, песню мятежа, гимн побеждающего пролетариата...»¹ Еще раньше в творчестве Я. Арбеса и А. Сташека роман духовных поисков обнаруживает связь с поисками ответов на вопрос о путях и способах изменения несправедливой общественной системы и испытывает воздействие идей социализма.

Названные изменения, нараставшие еще в литературе XIX — начала XX века, совершались на главной магистрали литературного развития и готовили новый качественный скачок, который и выразился затем в возникновении литературы социалистического реализма.

Мы коснулись лишь одного типа новаторских тенденций в реализме конца XIX — начала XX века. Но можно было бы говорить и о других изменениях, — о совершенствовании и новых аспектах изображения личности и внутреннего мира человека, о нарастании экспрессии и емкости художественного образа, о возникновении новых структурно-художественных форм, например, типа романа (иногда драмы), который условно можно было бы назвать романом «планетарной» проблематики. Героем таких произведений (некоторые романы А. Франса, Г. Уэллса, «Война с саламандрами» К. Чапека, в драматургии — «Мистерия-буфф» Маяковского и многие

¹ Я. Гашек. Рассказы и фельетоны. М., 1960, с. 63.

другие) становится как бы все человечество, а события разворачиваются в планетарном масштабе. Сходные формы встречались некогда в литературе, но для XIX века они были менее характерны. Их обновление и развитие в XX веке нельзя не поставить в связь с осознанием литературой общности проблем, стоящих перед всем человечеством, единства процессов, конфликтов, революционных изменений, происходящих в масштабах человечества¹. Можно было бы также говорить, например, о тех возможностях, которые открыло развитие научной фантастики и которые нередко используются и в реалистической литературе, в частности, в той разновидности романа, которую порой определяют как роман мысленного эксперимента (социально-философского и т. д.).

Великим рубежом в развитии мировой литературы в целом и в развитии реализма явилась Октябрьская революция. С подготовкой и свершением социалистической революции было связано рождение новой идейно-эстетической системы в мировом искусстве — системы социалистического реализма. (Однако воздействие социалистической революции, идей ленинизма было и более широким. Оно обострило внимание всей литературы к общим вопросам развития человечества, общественных отношений, их основ, закономерностей и перспектив.)

Будучи обращена лицом к объективному миру и его объективным процессам, новая литература закономерно формировалась как реалистическая. Это осознавали уже первые ее представители. Так, чешский поэт-коммунист И. Волькер уже в начале 20-х годов, говоря о новом искусстве, его коллективном характере, его коммунистической идейности, его устремленности в будущее, его общественно-исторической активности, называл его «новым реализмом». В этом определении хорошо отражена и качественная новизна формирующейся литературы и ее устремленность к объективному миру, объективность художественного мышления. Естественно, новая литература, главным источником которой была новая действительность, опиралась не только на традиции критического реализма. В процессе своего развития она,

¹ Подробнее о романах и драмах «планетарной» проблематики см. в нашей книге: «К. Чапек — фантаст и сатирик». М., 1973, с. 67—73.

опять-таки избирательно, синтезировала наиболее плодотворное из литературы прошлого. Но определяющим в этом синтезе было реалистическое начало.

В докладах, уже произнесенных на нашей конференции, освещены многие новаторские черты социалистического реализма, в том числе основополагающие принципы коммунистической партийности, народности и осознанного историзма.

Мы позволим себе остановиться лишь на некоторых характерных чертах этой литературы. Они, в частности, ярко проявились в литературе Чехословакии, где в силу ряда причин процесс формирования нового искусства шел весьма интенсивно.

Одно из главных новаторских качеств социалистического реализма как реализма нового этапа выражается в том, что идея развития (развития мира, общества, человека), освоенная мировой литературой еще в XIX веке (в противоположность по преимуществу статическому характеру предшествующего мышления), была поднята теперь до уровня нового историзма, найдя опору в научном понимании законов и путей общественно-исторического процесса, уже подтвержденных на практике революцией в России. Это, между прочим, наложило свой отпечаток и на романтические тенденции, сопутствовавшие рождению новой литературы. Их принципиальное отличие от творчества большинства романтиков прошлого состояло в том, что открывшаяся литературе перспектива революционного преобразования мира на новых, социалистических началах, была не только исторически реальной, но и получила уже практическое воплощение в победе Октябрьской революции. Поэтому романтические тенденции в литературе этих лет лишены утопизма, свойственного многим романтикам прошлого.

Реальность перспективы создания нового человеческого общества в заостренной поэтической форме выразил в 1924 году В. Незвал:

За революцию я отдал голос свой,
Я понял роковую неизбежность счастья.

Революционной литературе органически чужда была статика. Мир предстает в ней в его протяженности во времени, в его общественно-исторической динамике и изменяемости, в его революционном движении из настоящего в будущее. Не случайно И. Волькер и само искус-

ство называл тогда «предвосхищением завтра». Поэты и писатели как бы из сегодня смотрели в завтра, из завтра в сегодня. Напомним, что свою книгу репортажей из Советского Союза Юлиус Фучик назвал «В стране, где наше завтра стало уже вчерашним днем». Новый историзм художественного мышления и новая концепция мира и человека, обостренное ощущение исторического времени появлялись и в тех произведениях социалистической литературы, в которых непосредственно не шла речь о будущем. Социалистическое будущее присутствовало в таких произведениях как идеал, как норма человеческих отношений, противостоящих буржуазному миру.

Активность нового художественного сознания выражалось и в том, что внимание литературы, как никогда прежде, было приковано к общественно-историческим макропроцессам, к взаимоотношению и борьбе главенствующих классов и социальных сил современной истории, которую литература как бы охватывала взором во всем ее объеме.

Для литературы Чехословакии межвоенного периода характерно и непосредственное обращение к крупнейшему событию мировой истории нашего времени — к Октябрьской революции, при этом не только в поэзии, но и в прозе. Тема, начатая, если говорить о зарубежных писателях, Джоном Ридом, была продолжена в Чехословакии И. Ольбрахтом в его очерках о России, в которых по личным воспоминаниям писателя был создан яркий образ В. И. Ленина, Я. Кратохвилем, наблюдавшим лично революционные события в России и создавшим роман об этих событиях с симптоматичным заглавием «Истоки», В. Ванчурой в романе «Три реки» и др. Человек предстал в новой литературе в соотношении с макропроцессами современной истории, в контексте этих процессов, выступая как их активная сила. Вначале, правда, в образе коллектива еще порой недостаточно прорисован был образ личности. Однако литературе в высшей степени было свойственно ощущение созидательно-гуманистического смысла революции, во имя которого и утверждалась борьба. Уже в 20-е годы в чешской и словацкой литературе в поэзии И. Волькера, В. Незвала, Л. Новомеского и др. художественное освоение темы революции теснейшим образом связано с темой «возрождения человечности»,

с осмыслением сущности человека, если иметь в виду глубинное, принципиальное значение слова «человек». Красота человека, и прежде всего труженика как носителя прогресса, очеловечения и преобразования мира, — типичный философско-поэтический аспект в литературе этого времени. В сгущенно-образной форме одну из главных художественных идей времени выразил Волькер, назвав трудящихся «вечными наследниками сотворения мира».

Разбуженное революцией ощущение творчески-созидательного потенциала человека наполняет многие произведения новой литературы и, в частности, с большой силой выражено в поэтической сонате В. Незвала «Эдисон». Выпрямление человека, формирование нового человека, человека — борца за справедливый строй, становится содержанием нового типа романа воспитания (М. Майерова «Прекраснейший из миров», И. Ольбрахт «Анна-пролетарка»), важным аспектом романов, широко анализирующих современные общественно-исторические процессы («Три реки» В. Ванчуры, «Люди на перепутье» М. Пуймановой и др.). В 30-е годы новая концепция мира воплощается в чешской литературе уже в многоплановых эпических произведениях, отражающих освоение в свете нового сознания уже очень широких и разных сфер жизни.

В настоящее время социалистический реализм насчитывает уже более чем полувековую историю, давно превратившись в широкое интернациональное явление мировой литературы. Свой большой вклад в его развитие вносят литературы социалистических стран. Особенности послевоенного этапа в его развитии и обогащении определяются освоением нового общественно-исторического опыта.

Вторая мировая война, история борьбы с фашизмом, угроза атомной войны с особой остротой обнажили нераздельность судеб индивидуума и народа, народа и человечества, а также показали, что единственным радикальным выходом из противоречий и катаклизмов буржуазного мира является социализм.

Познание всего этого лежит в основе многих явлений литературы социалистических стран и, в частности, многочисленных произведений о войне и героической борьбе против гитлеризма, о становлении социалистического строя. В литературе Чехословакии в числе таких произ-

ведений — бессмертный «Репортаж с петлей на шее» Ю. Фучика, трилогия М. Пуймановой, эпические полотна В. Минача, многочисленные поэтические произведения. Один из главных аспектов произведений о второй мировой войне в литературах социалистических стран — тема исторического выбора, выбора между капитализмом и социализмом, который сама жизнь и уроки второй мировой войны поставили перед народами этих стран. С особой силой в современной литературе звучит также сознание ответственности человека не только перед обществом, в котором он непосредственно живет, но и за судьбы всего человечества, и героем произведений порой выступает как бы все человечество. (Упомянем в этой связи драму В. Незвала «Сегодня солнце заходит еще над Атлантидой», его же «Песнь мира».)

Но это только одна сторона литературы социалистического реализма. Второй ее полюс — повышенное внимание к человеческой личности. Многие качества современной художественной литературы социалистических стран определяются тем процессом, который имел в виду К. Маркс, говоря об эмансипации человека. «*Всякая эмансипация, — писал он, — состоит в том, что она возвращает человеческий мир, человеческие отношения к самому человеку*»¹. Движение к коммунизму, говоря словами К. Маркса, связано с ликвидацией «*самоотчуждения человека*», связано с «*подлинным присвоением человеческой сущности человеком и для человека*», связано с возвращением человека «*к самому себе, как человеку общественному, т. е. человеческому*»². Если говорить о литературе Чехословакии, раскрытие гуманистической природы социалистической революции, ее творчески-созидательной миссии, как мы уже отмечали, вошло в эту литературу уже в начале 20-х годов. У Волькера есть даже поэтические строки, удивительно напоминающие приведенную мысль Маркса. Говоря о социалистическом будущем и возвращении человека к естественной, неискаженной сущности человека, Волькер заключает одно из своих стихотворений словами:

Мы сами будем возвращены себе.

В условиях строительства развитого социалистического общества литература активно участвует в этом

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 1, с. 406.

² Там же, т. 42, с. 116.

процессе формирования цельной и гармоничной личности, в духовном мире которой реализуется творчески-созидательный потенциал человека и органическое слияние личного и общественного. Многие проблемы, которые поднимает современная литература социалистических стран как в своей утверждающей направленности, так и в критическом плане (например, обличение мещанства, своекорыстия и т. д.) так или иначе связаны с проблемой гармонической личности, процесс формирования которой отвечает природе социализма и идет в самой жизни. Литература отражает и завоевания и трудности этого большого сложного процесса. Лучшие произведения литературы социалистических стран служат воспитанию человека зрелых социалистических убеждений, богатых духовных интересов, активного отношения к жизни и к процессам, происходящим в мире, деятельно участвующего в повседневном строительстве новой жизни. В частности, против такого человека были направлены атаки ревизионистов в Чехословакии. С их влиянием было связано появление произведений, в которых вновь возрождался дуализм частного и общественного, утрачивалось цельное восприятие мира, культивировалось мещански-потребительское отношение к жизни, настроения национализма, подверженность воздействию низкопробной, бездуховной массовой культуры. В настоящее время литература Чехословакии вновь ориентируется на человека в его целостности, на человека, берущего на себя ответственность за состояние современного мира и не теряющего ориентации в его макропроцессах. Об этом, в частности, свидетельствует проза И. Рыбака, романы З. Плугаржа «Конечная остановка», Б. Ржиги «Доктор Мелузин», Я. Коларовой «Моя мальчишка и я», И. Кршенека «Дички», Я. Коструна «Черные овцы», поэзия В. Завады, И. Тауфера, И. Скалы, М. Флориана и др., многие произведения словацкой литературы.

Особую роль в воспитании гармонической личности играют произведения о гуманизирующей и одухотворяющей сущности труда. Сейчас литература отошла от некоторой пафосности в решении этой темы — пафосности, характерной и в значительной степени понятной для первого послевоенного десятилетия. Однако поэзия труда остается важнейшим слагаемым современной литературы, что с большой наглядностью демонстрируют в чеш-

ской литературе, например, романы Я. Козака, «Трудности равнин» М. Рафая, «Большая вода» Б. Ногейла, лирика В. Завады, И. Тауфера, И. Скалы, Я. Пиларжа, Д. Шайнера и др.

Люди — главное богатство социализма. Воспитание человека развитого социалистического общества путем многостороннего реалистического художественного анализа и, мы бы сказали, синтеза реальной жизни во всей сложности ее проблем и во всем ее богатстве — главная миссия социалистического реализма в странах социалистического содружества на современном этапе литературного процесса.

Освоение жизни в координатах общественно-исторических макропроцессов, так сказать, в координатах большой истории, и одновременно в борьбе за гармоническую личность — диалектическое единство развития социалистического реализма.

ТРАДИЦИИ ПОЛЬСКОГО РЕВОЛЮЦИОННОГО
РОМАНТИЗМА В ПОЭЗИИ ВЛАДИСЛАВА
БРОНЕВСКОГО

...Умру я,
так в Висле меня утопите,
как Святовида,
и позабудьте,
как о Святовиде!

(«Мазовия», перевод Л. Мартынова)

Это были как бы похороны капитана корабля в океане. Висла неразрывна с именем поэта. Они всегда были близки друг другу. Висла осталась с поэтом до конца. Он был ее голосом, она — его зрением. Кажется порою, что это он сам смотрит с середины реки, наблюдая за тем, что простирается по обоим ее берегам. Он то отождествляет себя с рекой, то отдаляется от нее, однако не порывает с ней.

Погружение на дно Вислы было бы символическим актом. В нескольких вышеприведенных строках заключена неоднозначная, берущая свое начало в романтической лирике, — мысль о смерти, мнимой и истинной одновременно. Мнимой, потому что сохраняет от забвения. Святовида ведь можно не знать в лицо, но его невозможно забыть. В славянских преданиях он многолик, хотя и называется по имени. Святовид как фигура легендарная наделил своими ликами изваяния, которые, быть может, и утратили божественную силу, но сохранились как загадочные пращуры в национальной памяти.

Вся поэзия Броневского очень глубоко и непосредственно связана с родиной, ее природой, землей. Что бы ни случилось, в какие бы края судьба ни забросила поэта, единственно близкой ему оставалась природа, всегда одна и та же. И ей, родной природе — земле и воде, отдает себя поэт:

«Literatura», 1974, № 12.

Дай душе, поэзия, пламень,
чтоб душа не была раздавлена,
не затеряна средь камней,
среди всего, что дорого глазу,
среди давних печальных дней...
Оглуши меня, муза, сразу!..

(«Висла», перевод Н. Асеева)

В послевоенной поэзии Броневского повторяется мысль о единении с природой, чаще всего в связи с будущей смертью. Приведенные выше строки передают большую веру Броневского в конструктивно-созидательную мощь поэзии: убивая человека «как такового», она может превратить его в частицу пейзажа и тем самым обессмертить его. В поэзии Броневского — это обязательно привисленский пейзаж, то единственное место, с которым поэт ощущал коренную связь, где он мог «почувствовать» себя деревом. Связанные с этим перевоплощения многократно встречаются в лирике Броневского. Один раз это может быть дерево вообще, в других случаях — дуб или диковинное дерево с листьями «дуба, березы, тополя».

Быть деревом, корнями связанным с родной землей, — этот мотив, это желание родилось в противовес тем странствованиям и скитаниям, которые выпали на долю Броневского — солдата уже с семнадцати лет — и которые в период второй мировой войны стали для него, необычайно сильно привязанного к Мазовии, совсем невыносимыми. После второй мировой войны, когда поэт вернулся на родину, он в своих стихотворениях снова обратился к пейзажам своего детства, и это в значительной степени определило «географию» его лирики.

Этот пейзаж в послевоенные годы наиболее явственно воплотился в стихотворении «О шуме» (сборник «Надежда», 1951), содержащем и важные элементы поэтической теории Броневского. Даже рядом с такими строками, как «я в расту в тишину» («Моя судьба»), «жизнь с меня, как лист осенний, облетает», «это я — тот дуб» («Дуб»), «я ствол живой» («Висла») (хотя все эти образы одновременно являются и частью пейзажа и живут собственной жизнью), стихотворение «О шуме» производит большое впечатление благодаря новому для Броневского способу видения действительности и новому отношению к поэзии, отличным от предшествующего творчества.

О смысле и назначении поэзии Броневский задумывался с самых первых шагов в литературе, с первого сборника стихов «Ветряные мельницы» (1925). С того времени поэт непрестанно совершенствовал свою программу, истоки которой — в польском революционном романтизме. Для него — солдата и революционера — поэзия была прежде всего песней борьбы и революции. Язык этой песни сложился в романтической поэзии и закрепился в народной памяти благодаря традиции, созданной великими поэтами-романтиками и творчеством С. Гощинского, М. Романовского, Б. Залесского, В. Поля, песни которых передавались из поколения в поколение и были элементом польской культуры, сохранявшейся в условиях национального гнета.

Романтическая традиция нашла в Броневском достойного наследника. В его стихах используется весь арсенал романтической поэзии. Язык революции, вызванный к жизни романтиками, язык борьбы за независимость, язык, которым пользовались также и герои пролетарского движения, сформировал поэтическое мышление и по сей день определяет образность, связанную с этой тематикой. Именно такого рода поэтическая «азбука» стала традицией, и проблема состоит только в том, как она используется разными художниками. Что касается Броневского, то эта традиция проявилась в его творчестве в пейзаже, реальном и духовном. Романтические бури, молнии, вихри и огонь, бушевавшие еще в «Оде к молодости» А. Мицкевича, вулкан и неугасимое пламя постоянно присутствуют в этой поэзии. Прометеев огонь, тот самый огонь, который прошел сквозь революции XIX века и сквозь романтическую литературу, присутствует и в поэзии Броневского. Образ легендарного Прометея глубже всего передавал отношение поэта к революции.

Несмотря на наличие в поэзии Броневского картин реальной природы, постоянных видений Мазовецкой земли, Вислы, его лирика освещена огнем именно романтической литературы: почти в каждом стихотворении Броневского огонь либо пылает, либо вот-вот взорвется, либо, наконец, о нем вспоминается. Огонь — это синоним бунта, действия, песни, мысли. Он служит идеологической окраске пейзажа. У немногих поэтов пейзаж столь неразрывно связан с идеологией. Это — пейзаж чувств, идей — духа, как сказали бы романтики. Такой

характер пейзажа во многом объясняется восприятием романтической традиции, особенно революционной и повстанческой поэзии романтиков.

В поэзии Броневского межвоенного периода революция совершается в городе, городе контрастов.

Воют сирены протяжно, гортанно,
грозно вздымаются трубы заводов,
в каменных стенах наш день — точно рана,
ночь — словно капли пролитого йода.

.....
движется черная туча на город,
в зареве молний Речь Посполита.
В сердце растет дерзновенье и мощь,
искру раздуй и метни ее в ночь,
глубже вбирай в себя ярость и злость,
завтра иною пробудится Лодзь.

(«Лодзь», перевод М. Живова)

Город, особенно Лодзь, — символ рабочего города — пылает внутренним вулканическим огнем борьбы. Конечно, в этом городе растут и тянутся к небу деревья, приходят и сюда весны, вскрываются реки, — все это не забыто, а как бы отошло на второй план по сравнению с революционно-романтическим пейзажем.

В послевоенном творчестве Броневского пейзаж существенным образом изменяется, хотя как романтическая (в том значении, о котором мы говорим), так и идеологическая и лирическая его основы в нем сохраняются. По воле истории город в послевоенных стихах Броневского — это город строящийся. Однако он уже навсегда в поэзии Броневского останется искалеченным войной: человек, солдат, город, жена — все они прошли сквозь смерть, и смерть осталась в его пейзаже хотя бы в памяти деревьев.

Даже поле, а может быть, оно прежде всего, сохранило для Броневского след солдатской смерти. Поле в его стихах почти всегда не привычное поэтическое поле, а пространство, по которому идут солдаты, «идут» или растут деревья. После пережитого в годы второй мировой войны поле стало для поэта близким образом «матери-земли», какой она предстает в его стихотворении «Польский солдат». Солдатская смерть — это для поэта смерть в поле. В последнем цикле — «Новые стихи» (в книге «Стихотворения и поэмы», 1962, подготовленной

к печати поэтом, но вышедшей в свет уже после его смерти) особенно обращает на себя внимание стихотворение «Поле»:

Тополя, тополя рядами,
и все поле рвами изрыто,
.....
и польские шли солдаты,
уже убитые.

(Перевод Л. Тоома)

Это небольшое, всего в десять строк, стихотворение отличается очень выразительным ритмом, который усиливается повторением слов и слогов. И особую тему в нем составляет движение пехотинцев (они бредут по полю) и кавалеристов, подчеркнутое ритмом стихотворения. Ритму стиха соответствует ритм образов, повторяющиеся элементы пейзажа, их движение. Двигутся даже деревья: «потом шли дубы, ольхи», «приковыляла верба». Солдатский марш — это как бы часть движения всей природы. А в конце ритм обрывается, последняя строка останавливает это шествие. Движение завершилось. «Поле» представляется очень характерным для послевоенных воспоминаний поэта, для его внутреннего мира, в котором в новых образах постоянно возрождается один и тот же мотив. Деревья, сопутствовавшие борьбе, или продолжают расти, или начинают расти заново, но они «помнят» смерть, неотделимую от поля — этого «солдатского» пространства, как бы по природе своей принадлежащего к сфере войны.

После войны в поэзии Броневского, если говорить несколько упрощенно, выделяя в системе его образности только наиболее важные, по нашему мнению, черты, преобладают три вида пейзажа. В первом из них доминирует растущий город, живет надежда, пылает огонь неутихающей в мире борьбы. И в то же время тот огонь, который полыхал в довоенных стихах поэта и был унаследован им от XIX века, как бы тому веку и принадлежащий, уже сделал свое дело. В этом отношении показательно начало поэмы «Слово о Сталине» (1951): «Девятнадцатый век угасал». Прощание с XIX веком выражено его же языком — здесь вновь мы встречаем полет орла, бурю, последний бой. И естественно, что XIX век у Броневского «угасает», потому что основной стихией его был огонь. В этой поэме еще появляются

романтические стихи, но они уже во многом подчинены людям, они уже — в стадии свершения, в своей заключительной фазе.

1951-й год принес сборник «Надежда». Надо помнить о том, что в поэзии Броневского нет заглавий без значения. И если сравнить этот сборник с предшествующим — «Дерево отчаяния» (1945), становится очевидным, что поэтический мир Броневского, его поэтический пейзаж в «Надежде» становится более спокойным и мягким, хотя и он «не очищен» от войны.

Другой вид пейзажа (с точки зрения хронологии, а также творческой эволюции поэта, предшествующий первому) — пейзаж, в котором обосновалась смерть, — предстает в военной лирике Броневского. Примерами здесь могут быть прекрасные, исполненные глубокого трагизма стихотворения «Польский солдат», «Я сын завоеванной нации...» (из сборника «Примкнуть штыки», 1943) и «Баллады и романсы» (из сборника «Дерево отчаяния»). В последнем из упомянутых стихотворений романтизм виден даже в самом названии, взятом у Мицкевича, названии программно-романтическом и для Мицкевича, и для Броневского. Характерно, что «сын завоеванной нации» — это одновременно «сын независимой песни». Эта неотделимость поэзии Броневского от патриотической романтической песни и песни движения Сопротивления в годы второй мировой войны становится поистине знаменательной, потому что стихи Броневского во время войны распространялись как анонимные, легко запоминались, они были близки людям благодаря своему родству с передававшимися от поколения к поколению «романтическими песнями», что «естественно» делало их собственностью всех.

Наиболее выразительный пейзаж третьего вида мы встречаем в стихотворении «О шуме». В нем речь идет об отношении поэта к земле и к поэзии, и, наконец, к себе самому как части родной природы. Можно сказать и наоборот: речь здесь идет о пейзаже как частице «я» поэта. Поэт выступает в этом стихотворении как частица природы, что выражается в простом и как бы шуточном финале стихотворения:

Но мне не слышен голос ничей —
сам я журчу, как ручей.

(Перевод Б. Слуцкого)

В нем проявилось глубокое убеждение Броневского в том, что у каждого поэта свой определенный пейзаж.

В последние годы жизни Броневского Висла, ее берег все чаще вторгаются в его стихи, отдаляя поэта от проблем города, хотя, конечно, город в них остается. Поэт погружается в природу, пытается как бы влиться в нее, рассматривая поэзию как частицу пейзажа, его «шум». В то же самое время поэзия для Броневского могущественна настолько, чтобы изменять пейзаж. В поэме «Висла» поэт обращается к ней с просьбой вести его в пейзаж и обессмертить.

Как и раньше, здесь ощущается воздействие определенной литературной традиции — романтической концепции поэзии. Эта концепция имеет своим источником народную сказку о говорящем дереве и любовь романтиков к инструменту, именуемому эоловой арфой. На этой арфе играет только ветер, поэтому она помещается в местах, продуваемых ветром, например, у входа в грот, и струны арфы звучат от дуновений ветра. Этот инструмент воплощал мечту романтиков о поэзии природы, искусстве природы. Такую арфу можно было повесить на дереве, и романтики делали это. Отсюда — дерево говорящее и дерево играющее. М. Мохнацкий писал также и о «поющем дереве», определяя так польскую романтическую поэзию. В развитие этой традиции у Броневского выступает дерево-поэт: достаточно вспомнить его многочисленные отождествления поэта с деревом и понимание поэзии как музыки дерева, что подтверждает стихотворение «О шуме».

Мы вновь можем убедиться в том, что «реальный» пейзаж в творчестве Броневского в большой степени является пейзажем интеллектуальным или духовным. Он никогда, в сущности, не выступает как зарисовка с натуры, в нем всегда скрывается или скорее проявляется какое-либо чувство, идея, концепция жизни, искусства, революции, борьбы, смерти. Ибо даже, казалось бы, в самом спокойном и близком ему пейзаже присутствует смерть. «Анка» (1956) — сборник скорбных элегий, плачей о трагической смерти дочери поэта, и хотя в нем не соблюдена «чистота» жанра, как в древних плачах или «Тренах» Яна Кохановского, все же это плачи современные. Действие в них происходит на фоне Вислы, в Казимеже над Вислой, на кладбище Повонзки. «Ан-

ка» — это непрерывная беседа с дочерью, призыв к ней, поразительный документ борьбы с романтизмом, с магией, с таинством смерти, поэт с трудом пытается избежать этой борьбы, потому что избежать отчаяния ему не удастся. Одним из примеров власти романтизма над поэтом является элегия «Шторка на окне», одна из прекраснейших в этом сборнике.

Отворил окно спозаранку,
а шторка навстречу качнулась,
словно Анка
в гробу очнулась.

О, приди оттуда, хоть на минуту!
Ты здесь уже? Как чудесно!..

(Перевод В. Тушновой)

Романтическое убеждение в том, что можно беседовать с умершими близкими, романтическое обращение к тени, мелькнувшей за окном, напоминает беседу Каруси со своим любимым в балладе Мицкевича «Романтика». Но несмотря на то, что главной проблемой цикла является борьба сердца с разумом, что магический романтизм близок Броневскому, он овладевает поэтом ненадолго.

Переживания, связанные со смертью дочери, вызвали к жизни один из самых прекрасных поэтических сборников Броневского, и они же исчерпали его возможности давать целостное поэтическое восприятие мира. Кроме поэмы «Висла», образующей некоторое единство и связанной также с личностью дочери (перед ее смертью они вместе готовили фильм о Висле, Анка должна была быть режиссером фильма), его последующие стихотворения («Новые стихи») впервые не имели объединяющего смыслового названия. Большинство из них вообще никак не озаглавлено, что ранее для Броневского было невозможно. Это не случайно и, по-видимому, можно объяснить тем, что эти произведения, в сущности, лишь эскизы к стихотворениям. Поэт словно еще не решается их назвать. Он пишет о собственных стихах:

Стихи все короче,
Все меньше дней впереди...

(Перевод М. Живова)

В «Новых стихах» повторяются те же мотивы, которые пронизывали всю поэзию Броневского. Но более всего они связаны с тем, что мы определили как третий вид пейзажа у Броневского. В них пейзажи Мазовии, Вислы, очертания деревьев и присутствие самого поэта в этих картинах как частицы природы, и смерть, на этот раз уже его собственная. Сопутствует этому вера поэта в то, что «не угаснут стихи», но обращение к поэзии в поэме «Висла» включает в себе и сомнения в том, что его стихи сохранятся в памяти живущих.

Обращение, прозвучавшее еще раньше — в поэме «Мазовия»: «И позабудьте, как о Святовиде», — было провидческим. Пока с нами останется наша неувядаемая «романтическая песня», пока мы не утратили способность воспринимать ритмы и звуки эоловой арфы, пока мы будем помнить об истории, чувствовать природу, — до тех пор имя поэта не будет забыто.

РЕАЛИСТИЧЕСКАЯ ТРАДИЦИЯ В СОВРЕМЕННОМ ЛИТЕРАТУРНОМ СОЗНАНИИ

При изучении вопроса о связях современной литературы с традицией целесообразно принять во внимание два разных аспекта. Во-первых, можно рассматривать появление и историческое развитие определенной современной идейной проблематики или определенных литературных форм. В таком случае мы стремимся реконструировать развивающуюся во времени цепь литературных явлений, цепь, последним звеном которой является современное творчество. Нас интересует последовательная смена одних решений и концепций другими, мы пытаемся постигнуть непрерывность исторических фактов, анализируем изменения, которые претерпевают проблематика и художественная форма произведений на протяжении истории.

Однако можно взглянуть на проблему традиции и с другой стороны, исследовать, чем для современного читателя и для современного писателя является литература прошлого. В данном случае мы обращаем внимание на то, что традиция — это определенный комплекс идеалов, ценностей и образцов, которые не только продолжают жить в современности, но и, более того, имеют существенное значение для актуальной культурной политики. Они выступают как активная составная часть литературного сознания, являясь исходным пунктом размышлений о роли и задачах литературы, а иногда также и примером в художественной практике.

Именно этот аспект интересует меня в данном случае. Я остановлюсь на традиции классического реалистического романа в современной литературе, попытаюсь отве-

тить на вопрос, какой комплекс проблем поставил перед современной литературой реалистический роман прошлого.

Прежде всего следует отметить, что традиция реалистического романа XIX века, традиция «большого реализма» является определяющей в литературном сознании нашего времени. Этот роман своего рода точка отсчета для современных романистов, для всех современных художественных нововведений в этом жанре. Впрочем, так было и прежде. Еще Золя определял своеобразие своего метода путем его сопоставления с методом Бальзака и Флобера. Роман рубежа веков — в восприятии своих читателей и критиков, а также в восприятии нынешних историков литературы — являет собой отклонение от поэтики зрелого реализма и оценивается прежде всего в сравнении с ней. Если мы возьмем более поздние литературные течения, такие, как «литература факта» конца 20-х годов, социалистический реализм, французский «новый роман» 60-х годов, то и для каждой из этих программ традиция «большого реализма» XIX века оставалась в той или иной мере точкой отсчета. Основные положения этих программ соотносятся именно с этой традицией. Исходным пунктом каждой новой художественной программы является попытка сопоставить с этой традицией современную литературную проблематику. Можно сказать, что история жанра романа в XX веке — это история очередных отклонений от классического образца реалистического романа и возвращений к нему. В XX веке роман выступает как жанр, претерпевающий непрерывные изменения, дающий бесконечное число разновидностей, как жанр, где отсутствует стабильность жанрообразующих закономерностей. В то же время тип реалистического романа XIX века не теряет своего значения. При безграничной изменяемости романских форм он существует как нечто постоянное, неизменное, вечно актуальное.

С другой стороны, следует отметить, что тип реалистического романа занимает привилегированную позицию среди других жанров реалистической литературы. Роман в современном сознании является основной формой реалистического искусства. Реализм в драме мы ценим выше всего в том случае, если он близок романному образцу, если драматург стремится к широкой перспективе, объемности видения, богатству конкретно-истори-

ческих реалий (деталей), которые свойственны романтической эпике. Точно так же обстоит дело, если речь идет о поэзии, хотя, говоря о поэзии, мы используем другую терминологию. Во многих лирических произведениях мы улавливаем подлинную правдивость и верность в отображении человеческой психологии или жизненных ситуаций. Поэтическое слово, хотя и не менее достоверно, нежели слово в романе, отражает действительность, однако изображает эту действительность совершенно иным образом, и там не менее я склоняюсь к мысли, что наши представления о поэзии, а также и о реалистическом фильме в огромной степени предопределены романом.

В изложенных выше суждениях я старался отметить ту особую роль, которую в современном литературном сознании играет традиция реалистического романа. В чем, однако, причина этого? Какими факторами обусловлено ее значение в культуре? Нелегко ответить на эти вопросы. В течение ряда лет социология романа привлекает внимание ученых. На эту тему написано много ценных исследований. Тем не менее мне представляется, что данная проблема по-прежнему остается нерешенной. Поэтому я хотел бы поставить некоторые вопросы, которые в этой связи мне кажутся особенно важными.

Следует согласиться с теми историками литературы, которые утверждают, что процесс развития романа нового времени был предопределен стремлением к созданию полной, правдивой, живой, многосторонней картины повседневной жизни. Можно сомневаться, существует ли прогресс в искусстве, но нет сомнения, что на ранних этапах развития романа прогресс действительно имел место: создавались все новые и новые художественные средства и накапливался опыт, что сделало возможным широкое воссоздание жизни в романе. Зрелый реалистический роман XIX века, так же как и современный роман, создает иллюзию, что он повествует о подлинных персонажах, проживающих в конкретном месте, в конкретном историческом времени, в обычных условиях, во взаимосвязях с другими подлинными персонажами. Повседневная жизнь является подлинным миром романа.

Поэтому читатель имеет полное право оценивать романские происшествия с точки зрения собственного жизненного опыта, размышлять, правдоподобны ли пере-

тии жизни героев, достаточно ли мотивированы описываемые события. Время романа такое же, как обычное время человеческой жизни: единоплавленное, необратимое время развития, умирания, преходящести всего сущего. Пространство романа лишено ясной упорядоченности. Герой пребывает в мире, заполненном конкретными предметами. Его всегда подстерегают неожиданности, неизвестно, что окажется важным, а что не важным, что преисполнено значения, а что случайно. Если в действительности, которую рисует роман, существуют мир добра и мир зла, сфера тривиального и сфера возвышенного, то они являются таковыми только в восприятии героя, в восприятии определенного человеческого индивидуума. Поэтому все ценности, которые реализуются в этом мире, все идеалы, которые претворяются в жизнь — связаны непосредственно с человеком и являются результатом его индивидуальной или коллективной деятельности.

Гегель назвал роман буржуазной эпопеей. Он утверждал, что в романе наиболее полно отразилась правда о прозаической современной эпохе, в которой нет места героизму и большим чувствам, в которой царит посредственность, личность подчинена безличному закону, духовный мир подвергся ограничению. Гегель, как мне кажется, был прав, хотя его рассуждения нельзя принять безоговорочно. Ведь уделом героев романа, названного им «буржуазной эпопеей», не всегда была только заурядность. Они также страдают и побеждают, скатываются на дно нищеты и возносятся на вершины власти, борются и создают великие идеи.

Герои романа проходят через все те испытания, которые могут выпасть на долю современного человека. Для реалистического романа XIX века мир повседневной жизни является именно тем миром, в котором происходят события большие и трагические. Такое представление о жизни является краеугольным камнем всего позднейшего романа, а также является живую традицией, которую от реалистов XIX века воспринимает современный романист.

Энгельс писал, что благодаря «Человеческой комедии» Бальзака он узнал историю французского общества между 1816 и 1848 годами «даже в смысле экономических деталей» лучше, «чем из книг всех специалистов — историков, экономистов, статистиков этого пе-

риода, вместе взятых»¹. Роман «большого реализма» стал объектом социальных исследований. Его особенность и его значение с этой точки зрения основываются на том, что метод, который лежит в его основе, иной, нежели метод научного познания. Он не ведет от конкретного к абстрактному, от фактов к обобщениям. Роман не выходит за пределы фактов, единичных явлений, не преступает реальности. Знание об обществе, которое он несет в себе, заключено в анализе жизненной конкретности. Над этим вопросом много работал Д. Лукач. «Драма главных действующих лиц, — писал он, — сливается с... драмой той отрасли общественной деятельности, которая составляет их жизненное призвание, интересами которой они живут»².

В современном литературном сознании реалистический роман XIX века — это одновременно и идеал литературы, являющейся формой социологического и исторического сознания.

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 37, с. 36.

² «Литературный критик», 1936, № 8, с. 47.

ОТНОШЕНИЕ К КЛАССИЧЕСКОМУ НАСЛЕДИЮ. ТРИ ЗАМЕЧАНИЯ С ТОЧКИ ЗРЕНИЯ ЛИТЕРАТУРЫ ГДР

1. Самый радикальный нигилизм по отношению к наследию, так же как и попытки использовать его (в том числе и литературу) в целях идеологической стабилизации государственно-монополистического капитализма, принципиально неприемлемы для марксистско-ленинской критики и социалистической литературы. Вместе с тем условия идеологической борьбы и идеологического размежевания, а также необходимость определенной политики по отношению к нашим союзникам в известной мере делают наше отношение к наследию и традиции зависимым от устремлений наших противников. С тех пор как существуют социалистическая литература и искусство, проблема наследия и традиции тесно связана с проблемой отношения к союзникам и проблемой идеологической борьбы.

Социалистическое общество, которому принципиально чужды идеологическая демагогия и эстетические манипуляции, решительно отвергает пренебрежение культурными ценностями. Оно нуждается в наследии не для самоутверждения, не для того, например, чтобы сконструировать идеальную надстройку, в которой уже не было бы речи о противоречиях, трудностях и тяготах жизни. Наследие нужно ему для того, чтобы помнить, как говорили классики, о «предыстории человечества» во всемирно-историческом смысле, чтобы постоянно ощущать отразившиеся в литературном наследии человеческие возможности, выделить в предшествующем историческом процессе такие элементы, которые могли бы

быть плодотворно использованы для всемирно-исторического прогресса современности и будущего.

2. Литературное развитие в ГДР за последние десять — пятнадцать лет, то есть с момента окончательной победы социалистического способа производства и начала общественного развития по пути социализма, демонстрирует разностороннее отношение к наследию, внутри которого можно специально выделить отношение к традиции классического периода.

Чтобы подчеркнуть значение этой темы, приведем несколько примеров из нашей литературы. И в 60-е, и в начале 70-х годов в ГДР не было, например, ни одной примечательной постановки гетевского «Фауста», которая не вызвала бы споров. То, как подходили к шиллеровским «Коварству и любви» и «Разбойникам», в особенности молодые режиссеры, было встречено с большим интересом и публикой и критикой, но этот интерес был весьма разным. Решительное согласие соседствовало с не менее решительным неприятием. Точно такой же спорной была и новая постановка «Гёца фон Берлихингена» Гете. Вокруг обработки «Макбета» драматургом Хайнером Мюллером, одним из самых талантливых и плодovitых авторов среднего поколения, вспыхнули в 1972—1973 годах чрезвычайно бурные и взволнованные дебаты. Точно так же в предыдущие годы встречала сопротивление его адаптация античных авторов («Царь Эдип», «Филоктет»). С другой стороны, как мне кажется, в основном потерпела неудачу попытка показать клейстовского «Принца Фридриха Гомбургского» так, чтобы принцип государственности и порядка, как это было задумано в пьесе, восторжествовал над индивидуальным порывом. И, наконец, такие писатели, как Фолькер Браун и Ульрих Пленцдорф, использовали классические образцы, чтобы через их посредство прямо вынести на сцену вопросы современности. В «Гинце и Кунце» Браун использует соотношение фигур Фауста и Мефистофеля, а Пленцдорф уже в самом названии своей пьесы «Новые страдания молодого В.» указывает на знаменитый роман Гете.

Таким образом, с одной стороны, мы видим актуальное прочтение классической драматургии на сценах ГДР. С другой стороны, возникает соперничающая с ней современная драматургия, в большей или меньшей степени базирующаяся на классических образцах. Развер-

тывается мировоззренчески-эстетическая полемика, в которой выражаются различные интересы. Но эти интересы различны не потому, что считается важным одно или другое прочтение классики, не потому, скажем, что за спорами стоят различные филологические взгляды, а потому, что по-разному понимаются возможности строительства жизни в социалистическом обществе. И хотя эти различия не являются выражением классового антагонизма, они все-таки отражают интересы различных групп, в конечном счете вырастают из различий между умственным и физическим трудом, между городом и деревней, между молодыми и старыми, между мужчиной и женщиной (в социальном плане).

В лирике наблюдается сходная картина, только, как мне кажется, здесь она несколько сложнее. Одическая поэзия Клопштока и Гельдерлина, ее возвышенный и одновременно лаконичный язык воспринимались и воспринимаются целым рядом современных лириков как образцовые и используются как отправная точка. Это было очень ярко выражено, например, в творчестве безвременно умершего в 1965 году Иоганнеса Бобровского, в творчестве Эриха Арендта, нестора современной лирики ГДР, а также Карла Михеля.

Мне кажется, что прав оказался И.-Р. Бехер в своем пророчестве: «Не может и быть иначе, чтобы по мере того, как новое направление в поэзии укрепляется мировоззренчески, снова не выступала на первый план метрика и не предъявляла бы своих прав... И тогда, возможно, Клопшток, этот могучий мастер стиха, догонит Гейне, ушедшего вперед, и, я совершенно уверен в этом, оставит его позади...» В этом высказывании интересно то, что Бехер видит в социалистической поэзии расхождения, борьбу между последователями Клопштока и Гейне. Известно, что и Брехт обращал внимание на это обстоятельство и обозначал эти расходящиеся традиционные линии как «жреческую» («pontifikal») и «непочтительную» («röfan») ¹.

Поэтому не удивительно, что Иоганнес Бобровский, один из самых влиятельных лириков ГДР 60-х годов, в соответствии с характером своего поэтического творчества и своим литературным исповеданием высказывается следующим образом: Клопшток — «это для меня

¹ В. Вrecht. *Über Lyrik*. Berlin — Weimar, 1968, S. 73.

мастер, который, я в этом уверен, по своему влиянию в Германии оставит позади все, что было после него!»¹.

К этим признаниям мы можем присовокупить три вопроса, которые конкретизируют нашу тему так, как она действительно обсуждалась в ГДР. Изменились ли условия со времен Клопштока, когда Лессинг писал, что «каждый готов хвалить Клопштока, но кто же станет его читать»? Понятен ли Клопшток читателю социалистической Германии в большей мере, чем его современникам? Не пробивает ли себе дорогу в социалистической лирике ГДР современная клопштоковская школа и не способствует ли она доступу читателей и к творчеству своего учителя?

Самостоятельную роль, но идущую в одном направлении с влиянием Клопштока, играет в современной лирике ГДР и наследие Гельдерлина. По крайней мере, со времен знаменитого реквиема Стефана Хермлина на смерть Иоганнеса Р. Бехера («Смерть поэта», 1958), написанного гельдерлиновской строфой, эта традиция оставила в лирике весьма зримый след.

И лирика Шиллера, к тому же не более популярная балладная форма, а именно философская поэзия, примерно сто лет остававшаяся без последователей, создала в 60-е годы у нас настоящую школу. Поздняя лирика Георга Маурера, зачинателя философской лирики ГДР этих лет и признанного учителя многих более молодых поэтов, подхватывает гуманистический пафос шиллеровской поэзии человечества, Маурер использует это наследие для утверждения исторической роли ГДР и для выражения выдержанного в духе классики пафоса гордого сознания, что в социалистическом обществе ГДР нашли свое осуществление классические идеалы.

Фолькер Браун, поэт, очень чуткий к конкретным вопросам бытия, нередко отталкивается от классических образцов, чтобы построить собственную поэтическую фигуру. Так, он воспользовался названием патристической оды Клопштока «Они, а не мы», воспевающей французскую революцию, для создания стихотворения: «Мы, а не они». Мы, ГДР, член социалистического сообщества государств, а не они, ФРГ, государство с исторически отжившим общественным строем.

¹ J. Bobrowski. Klopstock. In: «Prosa». Berlin, 1972, S. 104.

Опора на классические образцы ведет в лирике к тому, что речь поэта становится возвышенной, значительной и весьма существенно отличается от языковой стилистики в других областях идеологии. Поэту не нужно насыщать стихи собственными частными наблюдениями, он может выразить свою индивидуальность при поэтическом обращении к общезначимым темам. Именно это обстоятельство и делает классику столь привлекательной для многих лириков ГДР.

Теперь о романе и прозе. Здесь наблюдается в последнее время значительное увеличение жанрового многообразия. Имевшее место в 50-е и в начале 60-х годов преобладание романов о становлении и развитии личности, образцом которых был классический роман воспитания, в последние годы исчезло: широко распространились формы социального романа, повествовательная манера раннебуржуазного периода (плутовской роман, озорные истории) и своеобразный большой рассказ наподобие русских повестей.

В тематическом отношении авторы этой прозы поднимают прежде всего вопросы жизни в ГДР 60-х годов. Таковы «Выходные данные» Германа Канта, «Триптих с семью мостами» Макса Вальтера Шульца, роман Бригитты Рейман «Франциска Линкерханд», оставшийся не опубликованным при жизни писательницы. Особенно интересуют писателей первое десятилетие после 1945 года, например, Анну Зегерс в «Доверии», Эрвина Штритматтера во второй книге «Чудоддея» и Эриха Нойча в «Мире на востоке», задуманном шеститомном цикле, первая книга которого «У реки» недавно увидела свет.

Широта наследия, на которое опирается современная проза ГДР, выходит во все возрастающей тенденции за пределы классических образцов. У Кристи Вольф, Анны Зегерс и других совершенно явно, например, обращение к фантастике. Во «Встрече в пути» Анна Зегерс прямо выводит на сцену исторические лица — авторов фантастической прозы: Э.-Т.-А. Гофман, Николай Васильевич Гоголь и Франц Кафка встречаются в пражском кафе и ведут длинную беседу, содержание которой теснейшим образом связано с актуальными вопросами развития социалистического искусства.

Здесь надо сказать о том, что в последнее десятилетие настоятельно ставится вопрос об отношении к позднебуржуазному периоду развития искусства и литера-

туры — для Западной Европы это период с 1848 года до наших дней. Подобно тому, как Кафка появляется у Анны Зегерс даже в облике литературного персонажа, другие писатели устанавливают связи, например, с Бодлером, Паундом, Эллиотом, Хемингуэем, Энциенсбергером и др. и оказываются тем самым перед трудной диалектической проблемой сходства и различия в развитии буржуазной и социалистической литературы. Перед ними встает вопрос, в какой мере они могут опираться на такие традиции и одновременно отмежеваться от них. Мы видим, как много проблем встает при изучении связей с классическим наследием, с литературой периода возвышения буржуазии, но еще более богат проблемами вопрос о связях с позднебуржуазной поэзией, с литературой упадка буржуазии как класса.

Подведем итог всем этим примерам. В рамках конкретного литературного процесса в ГДР в каждом литературном роде наблюдаются связи с наследием и традициями, среди которых литература классического периода занимает значительное место, причем как классическая немецкая литература, так и литература — хотя мы этого здесь и не касались — классического периода эмансипации буржуазии в международном масштабе.

3. Социалистическая немецкая литература с самого своего зарождения, то есть вот уже более столетия, постоянно занимается вопросами отношения к наследию и восприятия традиции. Достаточно вспомнить критику литературы «истинного социализма» Энгельсом и отпор попытке филистерского истолкования облика Гете у Карла Грюна; а также споры между Марксом, Энгельсом и Лассалем по поводу драмы последнего «Франц фон Зиккинген», в которых поднимается вопрос об исторической оценке раннебуржуазной революции в Германии и диалектики «шиллеризации» и «шекспиризации». Достаточно вспомнить восприятие традиций Шиллера, Гейне, поэтов 1848 года в лирике революционных социал-демократов в 70-е, 80-е и 90-е годы прошлого столетия, а также споры о Шиллере и Гейне в 1905—1906 годах, в которых выдающуюся роль сыграли немецкие левые. Достаточно вспомнить о дискуссиях по поводу наследия в ранней пролетарско-революционной литературе 20-х годов нашего века и широкую литературную дискуссию, включавшую и вопросы наследия, в годы антифашистской эмиграции, дискуссию, в которой веду-

щую роль сыграли находившиеся в эмиграции социалистические писатели.

История отношения социалистической литературы к наследию и восприятию традиции, бегло очерченная здесь на немецком материале, и как итог собственного развития и как достижение мировой социалистической литературы оказалась солидной базой, на которой основывается новый этап социалистического осмысления и усвоения наследия после освобождения Германии от гитлеровского фашизма. Социалистическая литература, марксистско-ленинская политика в области культуры и образования в еще большей мере, чем до сих пор, и на более высоком уровне смогли освоить значительную часть национального и мирового литературного богатства. Начало социалистической культурной революции и ее различные фазы не в последнюю очередь отмечены все более интенсивной интерпретацией классического наследия и его включением в жизненную практику социалистического общества.

На место простого, недифференцированного усвоения классических образцов, от которых ожидали, в особенности в начальный период, непосредственных импульсов для социалистического общества, все больше и больше выдвигается дифференцированный подход к классическому наследию. Все больше и больше удается справиться с диалектикой усвоения *вообще* и *критического* усвоения в ленинском смысле, хотя в конкретных случаях иногда перевешивает критицизм, а иногда бездумное перенесение классики в современность. Зрелое социалистическое общество, безусловно, заинтересовано в исторической правде классического реализма. Мы ценим его величие, но нам надо знать и его границы. Этому и служит изучение наследия.

О РОЛИ НАСЛЕДИЯ В РАЗВИТИИ ЛИТЕРАТУРЫ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ РУМЫНИИ

«Мерой оценки новаторства является традиция, мерой оценки традиции является новаторство» — в этом утверждении румынского поэта и критика М. Робеску с предельной краткостью выражен основной вывод большинства участников дискуссий по проблемам преемственности в культуре, состоявшихся в СРР в последние годы. Эту же мысль иными словами выразил Н. Стэнеску, большой поэт, внесший значительный вклад в обновление современной румынской поэзии; он говорил о своей постоянной потребности «вновь и вновь пережить историю родной литературы», о том, что «любое поколение обязано засвидетельствовать свою связь с предшественниками», что «подлинные ценности в литературе существуют до тех пор, пока последующие поколения открывают в них новые стороны»¹.

Эта потребность в постоянном обращении к наследию румынской литературы стала в последнее время особенно ощутимой. Как отмечал автор ряда работ по проблемам преемственности в румынской культуре, критик И. Д. Бэлан, «учитывая отличительные особенности того этапа общественного развития, который переживает сейчас наша страна, особые задачи в области идеологии и воспитания, выдвигаемые строительством всесторонне развитого социалистического общества, мы должны значительно усилить роль культуры и культурного наследия — в теоретическом и практическом

¹ С. Măgureanu. Clasicii. — «Convorbiri literare», 1976, № 2. р. 1.

плане — как важнейшего фактора воспитания». И далее: «Можно утверждать, что проблема культурного наследия представляет один из важных участков современной идеологической борьбы во всемирном масштабе, стратегический плацдарм, на котором идет яростная схватка между идеализмом и материализмом»¹.

Этим, конечно, следует объяснить то внимание, которое было уделено проблемам преемственности на пленуме ЦК РКП от 3—5 ноября 1971 года, на котором были подведены итоги идеологической работы партии в области повышения уровня знаний и социалистического воспитания масс и намечены меры по улучшению работы в области культурного строительства.

Много говорилось на пленуме о достижениях народной власти на самых различных участках борьбы за новую культуру, в том числе за освоение литературного наследия. За четверть столетия было издано более трехсот солидных литературоведческих трудов, больше чем за столетие предыдущего развития литературы. Если за пять десятилетий, предшествовавших рождению народной Румынии, было издано двенадцать книг, посвященных творчеству М. Эминеску, то за десять лет, начиная с 1962 года, вышло двадцать два серьезных исследования. Творчеству Т. Аргези до войны было посвящено одно исследование, за последнее десятилетие — восемь.

В выступлениях историков литературы отмечалось, что предметом монографического исследования впервые стало творчество замечательного летописца Иона Некулче, выдающегося ученого и писателя XVIII века Д. Кантемира, таких крупных деятелей литературы XIX века, как П. Майор, И. Будаи-Деляну, Д. Болинтиняну, Ч. Боллиак, Б. Хашдеу, Н. Филимон, И. Славич; XX века — Ал. Мачедонски, Г. Ибрэилян, И. Агырбичану, Дж. Баковия, Э. Ловинеску, К. Петреску и др.

Естественно, что марксистский анализ творчества классиков позволил представить его в новом свете, открыть новые аспекты богатого классического наследия. По выражению критика М. Букура, «классики неузнаваемо преобразились, они выросли!»². Этому способствовало сочетание широты марксистских обобщений с

¹ I. D. Bălănescu. *Artă și ideal*. București, 1975, p. 28.

² M. Bucur. *Clasicii — și unele ipostaze de interpretare critică*. — «Revista de istorie și teorie literară», 1969, t. 18, № 3, p. 400.

микроанализом художественной ткани произведения, стремление исследователей выделить на обширном фоне исторического развития неповторимость художественного почерка того или иного писателя прошлого. В результате получилось, что монографии, посвященные творчеству И. Гики, К. Хогаша, О. Денсушяну, во многом опровергли довоенные труды, посвященные им. Неведомыми ранее сторонами открылось наследие писателей эпохи 1848 года — автора «Цыганиады» И. Будаиделяну, М. Когэлничану и других. Создатель первого реалистического романа «Старые и новые мироеды» Н. Филимон предстал перед читателем уже не робким первоклассником на ниве прозы, поверхностным энциклопедистом, а тонким художником, всесторонне одаренным эрудитом, сумевшим вложить во внешне незатейливые эпизоды своего романа глубокое философское содержание. Благодаря исследованиям Дж. Кэлинеску и Т. Виану читатель узнал, что, помимо Одобеску — новеллиста, существовал Одобеску — знаток искусств, тонкий мыслитель, мастер эпистолярного жанра. С выходом труда Дж. Николеску «Жизнь Александри» с поэта спала маска «пламенного барда», готового писать по любому случаю восторженные, сентиментальные стихи. Читатель открыл для себя современное звучание пастелей поэта, трагический подтекст его веселых водевилей.

Впервые в истории Румынии появился ряд новых типов историко-литературных исследований. Это работы, посвященные литературным течениям и школам: «Истоки румынского романтизма», «Люди начала пути», «Румынский классицизм», «Румынский преромантизм», «Румынский и европейский романтизм», «Литературное движение «Контемпоранул», «Румынский символизм», «Румынская литература и экспрессионизм», «Румынский поэтический авангардизм». Это работы, посвященные отдельным периодам: «Румынская литература периода 1900—1918 гг.» К. Чопраги и «Начало века» Д. Мику, «Румынская литература межвоенного периода» (в трех томах) О. Крохмэлничану, «Литературная панорама десятилетия 1940—1950 гг.» Ал. Пиру и многие другие. К этому следует прибавить ряд внушительных изданий по истории румынской литературы, авторами которых являются Дж. Ивашку, И. Ротару, Д. Пэкурарю, П. Корня, а также академическое трехтомное издание «Истории румынской литературы». Зна-

чительным был вклад литературоведов, исследовавших историю развития отдельных родов или жанров литературы — «Румынская драматургия» В. Брэздэяну, «Современный румынский роман» Д. Мику. Назовем еще такие уникальные труды, как «Румынская литературная историография» М. Букура, «Словарь современной румынской литературы» М. Попы, «Лицо румынской литературы» К. Чопраги.

И. Д. Бэлан имел основания заявить: «Изучены все основные периоды истории нашей литературы, эстетические направления, творчество крупных и менее крупных писателей, связи румынской литературы с другими литературами, литературные журналы и борьба идей в литературе — все то, что в конечном итоге составляет наше художественное наследие»¹.

Конечно, в этом высказывании была известная доля преувеличения, и дальнейшие исследования это подтвердили. Но беда заключалась в другом. Реакция на догматические искажения и проявления схематизма 50-х годов выразилась у многих литературоведов в абсолютизации эстетического фактора, доходившей порой до утверждения полной автономии искусства, в замалчивании некоторых отрицательных сторон мировоззрения и общественных позиций отдельных художников слова, в некритическом отношении к ряду явлений и экспериментов современной буржуазной культуры. За пределами внимания критиков оказались многие завоевания марксистской эстетики, труды румынских марксистских теоретиков и историков литературы.

Видные деятели культуры СРР не раз с тревогой отмечали, что в эти годы все менее ощутимым становилось воздействие наследия писателей-реалистов, народного творчества, все более настойчиво звучали голоса, утверждавшие родство литературы социалистической Румынии с румынским авангардизмом межвоенного периода, воспринимаемым как вершина художественного развития Румынии в XX веке.

Нетрудно понять, какие опасности подстерегают сторонников подобных концепций при изучении традиций современной румынской литературы. Ибо одно дело исследовать и выявить удивительную созвучность классики живому движению истории, ее созвучность

¹ I. D. B ă l a n. Artă și ideal. București, 1975, p. 15.

наиболее прогрессивным тенденциям общественного развития и другое — модернизировать творение прошлого, пытаясь увидеть в нем рожденные кризисом классового общества модные идейные и эстетические веяния.

Но именно такого рода заданность при решении проблем преемственности и стала обнаруживаться в трудах некоторых историков румынской литературы. Подобный подход к проблемам наследия приводил к тому, что оно оказывалось вырванным из естественной почвы своей эпохи. Из поля зрения исследователей выпадали диалектические связи между писателем и окружающим миром, фактами его жизни, играющими такую важную роль в художественном произведении. Великие ценности прошлого признавались лишь постольку, поскольку в них обнаруживались элементы модных эстетических открытий сегодняшнего дня.

И. Л. Караджале оказался предтечей театра абсурда, интерес к нему мотивировался в некоторых работах тем, что его творчество подготовило почву для триумфального успеха Э. Ионеско. В таком же духе трактовалось наследие И. Крянгэ, М. Эминеску и других; чтобы обосновать актуальность поэзии Л. Благи, видного представителя румынского поэтического экспрессионизма, выдвигалась идея ее полной «независимости» от его же мистической философии, навеянной немецким идеализмом XIX века, или предпринимались тщетные попытки доказать «оздоровительное» воздействие поэзии Благи на его философский иррационализм. М. Садовяну, самый читаемый румынский писатель на протяжении последних семидесяти лет, крупнейший мастер прозы XX века, признанный летописец жизни современного ему крестьянства, почитался некоторыми литературоведами автором двух-трех «стоящих» книг, и прежде всего исторического романа «Золотая ветвь» о событиях VIII века в Византии.

«По меньшей мере странно,— говорил писатель Т. Попович на пленуме ЦК РКП в ноябре 1971 года,— что, за редкими исключениями, наша критика, главной художественной и общественно-политической задачей которой является рассмотрение современных процессов развития румынского искусства, занималась преимущественно Кафкой... и еще абсурдом как формой современного «существования», и ролью недосказанности, намека как «высшей» формы художественной глубины,

пренебрегая, например, проблемой соотношения действительности и искусства в условиях великих сдвигов, происходящих в сознании нового человека, строителя социализма»¹.

Тревога, сквозившая в подобного рода высказываниях, была вызвана прежде всего тем, что названные выше тенденции получали все более полное воплощение в произведениях некоторых румынских писателей. Критики П. Джорджеску, К. Регман, В. Бугарю, Д. Мику, поэт Шт. А. Дойнаш и другие писали о явлениях опасной автономизации психологической жизни героев иных произведений, о герметизме, зашифрованности языка, о появлении писателей-«технологов», уделяющих слишком много внимания технологии письма, о тенденциях «обесчеловечивания литературы».

Вот почему в материалах пленума 1971 года настойчиво подчеркивалось, что задача литературы и искусства состоит «в активном участии в идейных поисках нового общества, в нравственном оздоровлении общества, в расчистке почвы для социалистического и коммунистического будущего», что «подобная миссия несовместима со встречающимися еще на периферии художественной жизни трактовками искусства как «бесцельной пустой игры фантазии»².

Документы пленума, а затем и XI съезд РКП настойчиво призывали литераторов обратить свой взор к истории родного народа, к произведениям народного творчества и национальным традициям. В учреждениях Академии общественных и политических наук были проведены широкие обсуждения творчества таких сложных, противоречивых писателей и деятелей культуры, как О. Гога, Л. Блага. Теме «Освоение культурного наследия» была посвящена специальная сессия той же академии (март 1972 года). Намеченную сессией задачу «включения диахронии румынской духовной культуры в синхронию эстетического творчества» следует, очевидно, понимать в том смысле, что отвергались в равной мере как эстетский, аполитичный, так и узко догматический подход к литературному наследию, и утверждалась необходимость рассматривать его глобально, с учетом исто-

¹ Plenara Comitetului Central al Partidului comunist român 3—5 noiembrie 1971. București, Ed. politică, 1971, p. 319.

² Plenara Comitetului Central. . . , p. 352.

рической сущности и специфики, органически сочетая идеологический и ценностный аспекты исследования.

Весьма плодотворным оказался вклад в изучение истории румынской литературы таких ученых, как А. Дуцу, исследователь творчества румынских гуманистов и их связей с европейской культурой, О. Пападима, автор книг о румынском просветительстве, З. Орня, исследовавший общественно-политическое и литературное течение «попоранизма», и другие.

Усилился в последние годы и интерес к проблемам реализма (книга А. Митеску «Реализм в румынской литературе XIX в.», антология «Румынские писатели о реализме» и т. д.). В этой связи особое внимание было уделено проблемам развития литературы межвоенного периода (помимо упомянутого выше трехтомного исследования О. Крохмэлничану «Румынская литература в межвоенный период», обширная монография Д. Мику, посвященная движению «гындиризма», реакционного, православно-мистического течения в литературе 30-х годов XX века, и т. д.).

Важным шагом следует признать выпуск в издательстве «Эминеску» серии антологий, содержащих высказывания румынских писателей XIX и XX веков на темы «Традиции и новаторство», «Национальное и интернациональное», «Литература и познание» и другие. Правда, водораздел между идейными позициями художников досоциалистической и социалистической литературы в этих сборниках не всегда четко проведен. Да и подбор имен в подобных антологиях не всегда оказывается самым удачным.

Нельзя пройти и мимо большого числа теоретических выступлений по проблемам преемственности, принадлежащих таким известным специалистам, как акад. Ал. Дима, акад. Зое Думитреску-Бушуленга, И. Д. Бэлан, В. Рыпяну, А. Мартин, Д. Замфиреску, в которых не раз встречаются ссылки на учение Ленина о двух культурах и подчеркивается значение вдумчивого отбора ценностей прошлого (сб. «Творчество и идейность», изданный в 1971 году, дискуссии, организованные в 1975 году журналами «Лучафэрул», «Контемпоранул» и т. д.).

Не всегда, однако, как показывают опубликованные в румынской печати материалы, эти верные исходные данные реализуются на практике. Преимущественное внимание, которое уделяется в последнее время нацио-

нальной истории («Правильное понимание истории родины и народа есть основополагающий фактор революционного социалистического сознания, оно позволяет научно объяснить события прошлого и настоящего», — подчеркивалось в редакционной статье органа ЦК РКП «Эра социалистэ»¹), поставило вопрос о создании «национальной эпопеи румынского народа», которая требует широко задуманного — в общенациональных масштабах — ряда мероприятий, направленных на объединение усилий представителей всех видов искусств и науки во имя создания художественной летописи жизни румынского народа в прошлом и в современных условиях. Стержнем этой эпопеи должна стать идея вековой борьбы румынского народа за независимость, объединение, сохранение своей самобытности. Естественно при этом то внимание, которое уделяется наследию, прежде всего тем произведениям, в которых нашла отражение эта стержневая идея.

«Наша эпопея вновь призывает историю в качестве свидетельства и высшей нравственной опоры в развернувшейся по всей нашей стране созидательной работе», — утверждал М. Гафица, главный редактор издательства «Картя ромыняскэ». В последнее время стали широко публиковаться не только завершённые исторические произведения классиков, но и отрывки, наброски, обнаруженные в архивах М. Эминеску, Д. Болинтиняну, Ал. Влахуцэ, Ал. Мачедонски, Л. Ребряну. Осуществлена постановка незавершённой драмы Эминеску «Децебал».

К сожалению, здесь далеко не все равноценно, не все в равной мере служит задаче утверждения подлинных ценностей в условиях современной идеологической борьбы. Как подчеркивают румынские специалисты, особое значение в процессе разработки «национальной эпопеи» приобретает проблема установления критериев для правильной оценки произведений прошлого с позиций современных строителей всесторонне развитого социалистического общества. Между тем не всегда эти критерии являются определяющими при изучении наследия Н. Йорги, Л. Благи, О. Гоги, В. Пырвана, Л. Ребряну и других значительных представителей культуры.

Незаслуженно мало внимания уделено в некоторых

¹ «Era socialistă». București, 1976, а. 56, № 9, р. 7.

статьях румынских специалистов наследию основателя марксистской критики в Румынии К. Доброджану-Гери, критика-демократа Г. Ибрэилян, революционным традициям марксистской критики 30-х годов.

Старейший деятель культуры Румынии академик И. Йордан с горечью отмечал недавно, что отношение к участникам знаменитой полемики между сторонником концепции «автономии прекрасного» Т. Майореску и Доброджану-Герей таково, что «Геря почти полностью выпал из истории румынской критики». То же самое произошло и при трактовке значения двух других критиков — Э. Ловинеску, утверждавшего концепцию синхронизации румынской культуры с европейской, и Г. Ибрэилян, ратовавшего за искусство, обращенное к лучшим национальным традициям. Что же касается нынешних оценок творчества поэтов межвоенного периода Дж. Бакви, И. Барбу, Л. Благи, то они столь высоки, по словам акад. И. Йордана, что «ставят под сомнение значение творчества Эминеску в румынской поэзии»¹. «Мы продвигаемся вперед к Майореску, — указывал М. Гафица, — очищая почву с помощью орудий, оставленных нам в наследство Герей»². Но можно ли верно использовать эти «орудия», если — по признанию одного из лучших знатоков творчества Гери критика М. Йоргулеску — «приходится констатировать отсутствие фундаментальных трудов», посвященных наследию Гери, полного научного издания его творений, солидной монографии, если критическое освоение этого ценнейшего наследия «сводится к общим фразам»?³.

Эти же оценки вполне применимы и к освоению революционных традиций марксистской критики 30-х годов, накопившей богатый опыт борьбы против национализма, мистицизма, обскурантизма, фашистских теорий «избранности судьбы» румынской нации.

Вот почему в материалах проходившего в 1976 году Конгресса по политическому воспитанию и социалистической культуре отмечалось, что румынская литературно-художественная критика «уделяла недостаточное

¹ I. Iordan. Despre Ion Neculce. — «România literară», 1974, № 52, p. 13.

² M. Gafița. Monografia — perspectivă istorică și viziune modernă. — «Revista de istorie și teorie literară», 1974, t. 23, № 4, p. 488.

³ C. Dobrogeanu-Gherea interpretat de... București, Ed. Eminescu, 1975, p. 9.

внимание основополагающим теоретическим проблемам марксистской эстетики, революционного реализма в искусстве»¹. Нет сомнения в том, что, следуя призыву Конгресса разработать в ближайшее время новую «Историю румынской литературы», дабы «представить ясную картину духовного развития народа», румынское литературоведение устранит указанные выше пробелы и добьется новых успехов в области освоения литературного наследия.

¹ «Scînteia», 3.VII.76, p. 3.

ЛИТЕРАТУРНОЕ ТВОРЧЕСТВО И ПРОБЛЕМЫ ОСВОЕНИЯ НАСЛЕДИЯ

Изданные в последние годы книги, так же как и возросший — по сравнению с предыдущим десятилетием — интерес литературной прессы к проблемам преемственности, свидетельствуют о значительном расширении сферы изучения наследия, о несомненном совершенствовании, модернизации методов исследования. Внимание, которое уделяется наиболее значительным этапам развития или выдающимся представителям поэзии, прозы, критики межвоенного периода и предшествующей ему поры, переиздание многих произведений, опубликованные исследования говорят о том, что ныне читатель располагает возможностью приобщиться к важнейшим проблемам развития румынской культуры, получить верное в общих чертах представление о ее прошлом, о ее непреходящих ценностях, постигнуть своеобразие подлинных вершин культуры и их место среди духовных ценностей нашей страны и всего мира.

Можно с полным основанием утверждать, что белых пятен (о которых настойчиво говорили раньше) стало значительно меньше. Более того, в ходе освоения культурного «ландшафта» не были обойдены вниманием и менее значительные явления: читателю возвращены — в соответствии с их ролью в динамике эпохи — те произведения, которые в прошлом сыграли роль своего рода «бродильного» фермента.

Для настоящего издания статья А. Мартина из коллективного сборника («Creație și ideeție». București, 1971) дополнена его же статьей: «Rigorele științei să călăuzească valorificarea creației literare a trecutului». — «Scinteia», 1976, 4.VIII.

В работе по освоению нашего национального культурного достояния, в том числе народного творчества, по выявлению его эстетического многообразия участвуют ныне компетентные специалисты, представители всех поколений и направлений. Естественно, что при этом высказываются различные мнения, порой происходят плодотворные дискуссии, разрабатываются концепции, вызывающие позитивные отклики читателей. Весьма поучителен порой вклад новых поколений исследователей, отличающийся новизной и глубиной трактовки. Нет никакого сомнения в том, что в последние годы происходит стремительный процесс освобождения от пут схематизма, вульгарного социологизма, механического приложения к творению искусства постулатов, пригодных совсем для других областей человеческой деятельности.

Окончательно утвердилась в нашем литературоведении марксистская концепция относительной самостоятельности различных форм искусства, их неповторимой специфики. Положительным фактом следует также считать попытки обогатить наш исследовательский арсенал современными методами объяснения сложных творческих явлений. А также принципиальное использование таких получивших право гражданства важных понятий, как «коммуникативность», «содержательность», «идейная насыщенность», отражающих самые разнообразные формы проявления эстетического в философской, этической, социальной, политической и других областях. Они лишней раз свидетельствуют о том, что долговечность и подлинная ценность — эти необходимейшие условия настоящей литературы — зависят и от степени ее социальной чуткости и гуманизма, иными словами от того, в какой мере произведение искусства отражает человеческие отношения, самые острые, жизненно важные своей общечеловеческой сущностью, вызывающие глубокий отклик в душе читателей. Такие отношения затрагивают — разумеется, в разной степени — как художника, так и читателя, приковывают их внимание к проблемам человеческого бытия, патриотизма и интернационализма, к проблемам конкретного жизненного поведения.

В последние годы в литературоведении, как и в других областях, стали ощутимы факты, говорящие о большей самостоятельности суждений, о большей тонкости анализа. В одних случаях это выражается в более субъективной, «личностной» позиции, в других — в более

углубленном, вдумчивом подходе к произведению в целях выявления новых его параметров, его структурных особенностей, понимания духовного мира его создателя. Убедительнее используются биографические данные, учитываются возможности, предоставляемые критикой, которая стремится подойти к явлению или к откликам на него с позиций сравнительно-исторического метода, прослеживается история лирического, эпического, драматического произведения путем анализа его внутренней динамики, издается переписка художников, делаются попытки охватить в широком синтезе отдельные периоды, направления в развитии литературы — все это несомненные признаки достигнутого прогресса. Об этом же свидетельствует обращение исследователей к самым разнообразным формам и жанрам — монографиям и эссе, жизнеописаниям и микромонографиям, сборникам текстов и широким панорамным изданиям, архивным материалам и хронологическим таблицам. И все это — в зависимости от школы, в которой формировался исследователь, — с применением достижений методов лансоновской школы или структурализма, концепций наших видных критиков Э. Ловинеску или Дж. Кэлинеску, историка Н. Йорги или таких деятелей культуры, как Т. Виану, Д. Каракостя, Д. Попович. Немалую роль в этом сыграло и переиздание многих фундаментальных (имеющих и важное методологическое значение) трудов историков литературы межвоенного периода, активная деятельность некоторых из них в послевоенный период, а также выход в свет переводов широко распространенных работ, дающих пищу для размышлений. В этих условиях значительно расширились теоретические и практические знания румынских историков литературы, они знакомы ныне с достижениями науки в различных частях света, что позволяет им с большей компетентностью судить о том или ином явлении. Современные исследователи имеют в своем распоряжении весь арсенал эстетики прошлого — от Аристотеля до, скажем, «новой французской критики», от исторической и психологической до филологической и чисто стилистической школы, от концепций, придающих чрезмерное значение документу, до импрессионистского восприятия, от ученых изысканий до трудов, в которых сущность творения совершенно пересматривается с помощью новых «критических метафор», от литературоведческих трудов, в кото-

рых главное внимание по-прежнему отдано исследованию тем или постоянных мотивов творчества, до работ, в которых сквозит культ формы, от тех, в которых история литературы рассматривается как смена фактов, течений, ясных и доступных идей, до тех, в которых она — лишь набор различных форм воплощения невыразимого, растворившегося в идее внеисторического постоянства, внеисторической длительности. При этом, однако, большинство исследователей хорошо помнит, что к этим концепциям прошлого или настоящего следует подходить с позиций марксистской эстетики, следовательно, критически отбирая лишь то, что может содействовать выявлению, а не искажению истины.

И все же было бы неверно утверждать, что в этой атмосфере несомненного расцвета, многообразия стилей, форм, типов критической работы положение может во всем считаться удовлетворительным, а исследуемый материал всегда достойным внимания. Я, конечно, при этом имею в виду отнюдь не крайне полезные и достойные всяческой похвалы специальные работы, обогащающие науку новыми, конкретными данными, вносящие ясность в вопросы весьма сложные, исправляющие переходившие от поколения к поколению ошибки. Я думаю прежде всего о работах, ставящих целью широкий монографический охват, пересмотр в свете современных концепций утвердившихся воззрений на того или иного писателя, на тот или иной момент литературного развития. При этом часто авторы претендуют на открытие каких-то новых ценностных критериев, носящих якобы более специфический характер. Для этого произведение порой отрывается от эпохи, увязывается с «вечными», «универсальными» проблемами, биография автора преподносится в «чистом» виде, без осложняющих ее фактов, многообразные связи между художником и обстоятельствами его жизни оказываются разорванными. Между тем надо заметить, что эти обстоятельства имеют порой решающее значение для понимания произведения.

Было время, когда наше литературоведение делало особый акцент — порой обоснованно, а порой и безосновательно — на так называемой «ограниченности» художника, что приводило к тому, что в его деятельности, идеологии, эстетических позициях часто отрицалось то, что — в силу обстоятельств, в которых жил художник, — отрицать не имело смысла. Эта «ограниченность» оказы-

валась порой важнее всего дела писателя, его вклада в румынскую культуру и литературу. Так, например, соглашательская позиция И. Э. Рэдулеску в ходе революции 1848 года настолько абсолютизировалась, что уж никакого значения не придавалось тому важнейшему факту, что Рэдулеску был, как подчеркивалось в прежние времена, «отцом румынской литературы», что под его воздействием формировались поэты, прозаики, общественные деятели Валахии той поры, что его концепция культуры (многообразие форм выражения, освоение достижений европейских литератур) получила впоследствии плодотворное развитие. В то же время всячески возносились радикальные, демократические позиции его противника Н. Бэлческу, личности пленительной, наделенной пламенной душой проповедника; при этом однако вне поля зрения исследователей оставались идеалистические элементы его мессианизма, политическая подоплека некоторых его полемических выступлений. Причем в обоих случаях страдала истина, обедненной оказывалась картина всей эпохи, характеры. Диалог с прошлым строился на искаженных представлениях и в конечном итоге приводил к очернению Рэдулеску и к идеализации Бэлческу. Один, наперекор документальным свидетельствам, оказывался демоном, другой — херувимом. История волюнтаристски перекраивалась в угоду неверно понятым потребностям настоящего. В эту же пору реализм воспринимался лишь в свете примитивно истолкованной теории отражения, а крылатое выражение Энгельса о «типах» и «типических обстоятельствах» рассматривалось как единственный критерий при определении значимости произведения. Так — прямо или косвенно — утверждалась своеобразная эстетика нетерпимости. Отсюда мучительные попытки обнаружить черты критического реализма у писателей, у которых их не могло быть, осуждение романтизма (как фазы гипертрофированного выпячивания «я», субъективизма), признание лишь патриотических, социальных деклараций, разоблачение символизма (как движения в целом декадентского, оторванного от действительности) и натурализма (как проявления неспособности отбора наиболее важного, как отступления перед физиологическим началом), полное отрицание румынского «семэнэторизма» (как направления исключительно националистического, воспевающего патриархальщину, идиллические картины

жизни), психологизма (как ухода в мир личных, незначительных переживаний), «интимности» (как чрезмерного выпячивания личных чувств человека), авангардизма (как только формы космополитизма) и т. д. И по контрасту завышенная оценка не только несомненно правильных, принципиальных позиций журнала «Контемпоранул» («Современник») периода деятельности в нем Доброджану-Гери и коммунистического журнала «Блузе албастре», но и художественных произведений, помещавшихся на страницах этих изданий. Между тем, пройдя проверку временем, представители того или иного из упомянутых выше направлений часто оказываются совсем не на том месте в истории литературы, которое было определено для них специалистами двадцать лет тому назад.

В подобных обстоятельствах концепция «ограниченности» не могла не влиять и на ценностные критерии. Здесь неразбериха была еще большей. Исходя из конъюнктурных соображений, некоторые исследователи (преимущественно журналисты по своей подготовке) всячески старались — наперекор очевидным истинам — выпячивая прогрессивное содержание произведений и яркие биографические эпизоды, убедить читательскую публику, что Д. Т. Некулуцэ и А. Тома — *первоклассные* поэты. Конечно, это достойные всякого уважения поэты, творчество которых имело широкий резонанс. Обращение к ним в годы революционной ломки было вполне естественно, однако это не означало, что можно приписывать им столь высокие художественные достоинства. Первый, как известно, во многом подражал М. Эминеску и Дж. Кошбуку, второй, хотя и был отмечен премией академии в 1926 году, не выдерживает никакого сравнения со звездами современной поэзии. Но вот прошло два десятилетия: иерархия ценностей была пересмотрена. Концепция «ограниченности» была отброшена, переизданы произведения не только Л. Ребряну, но и Гортензии Пападат-Бенджеску, не только Т. Аргези, но и Дж. Баконии, Л. Благи, И. Пиллата, И. Барбу, не только Д. Гери, М. Рали, Г. Ибрэиляну, но и Т. Майореску, Э. Ловинеску, П. Константинеску. До нас дошли голоса и мнения не только Т. Виану, Дж. Кэлинеску, Перпессичиус и критиков, дебютировавших после войны, но и Вл. Стреину, Ш. Чокулеску, Ов. Пападимы, Л. Русу. Это несомненные авторитеты, оригинальные мыслители.

Понятие «ограниченности» было, в сущности, выражением неверного понимания назначения самой критики вследствие софистического смешения разных уровней исследования, придумывания искусственных связей между различными формами человеческой деятельности, утопической веры в возможность идеальных форм поведения, попыток сведения всего многообразия художественных форм к понятию «реализм» и понимания реализма как отражения чисто социальных явлений. И прежде всего оно было следствием недооценки марксистского критерия историзма и относительной самостоятельности искусства. К счастью, вместе с пролеткультовскими перегибами, чьим дополнением она являлась, идея «ограниченности» стала достоянием прошлого. Как, впрочем (хотя бы теоретически), и идея эстетической нетерпимости.

Однако вполне уместен вопрос, не допускаются ли ныне, в условиях широкой свободы выражения, такого же рода ошибки в отношении другого литературного материала, чем тот, который был в моде два десятилетия тому назад? Не повторяются ли — по тем или иным причинам — определенного рода процессы, ставшие хроническими в области освоения наследия? Я задаю себе часто вопрос: а не получается ли в определенных случаях так, что отказ от понятия «ограниченности» ведет к отказу от понятия «истины»? Не приводит ли выпячивание эстетического аспекта, внутренней динамики, специфики произведения к тому, что искажается истинное положение вещей, к тому, что реально существующее выдается за идеальное? Не стали ли предпочитать Корнеля Расину, то есть то, что «хотелось бы видеть», тому, «что есть на самом деле»? Ответы на этот вопрос далеко не всегда могут нас удовлетворить. Ибо часто пристрастие заменяет беспристрастность, упрощенная трактовка заменяет всесторонний анализ, связь с эпохой предалается забвению так же, как и диалектическая взаимосвязь между различными сторонами биографии (социальными, политическими, интеллектуальными) и художественными позициями писателя. Подобных случаев можно назвать немало — притом представляют они случаи типические. Каждый раз вне поля внимания остаются факты, которые имеют решающее значение для понимания сущности творчества художника, его предпосылок, направленности. Как будто произведения рождаются

из пены морской. Как будто подлинные ценности нашей литературы создавались в пресловутых башнях из слоновой кости. Как будто их рождение было возможно вне определенных социальных концепций, политических, идеологических позиций. Как будто путь художника обязательно похож на прямую линию. Как это ни парадоксально, но некоторые исследователи решительно не хотят признавать существования таких факторов, как «писательская ошибка» или «неудачный эксперимент». Они не признают, что творчество того или иного художника является отражением исторической эпохи, психологических, экономических факторов, особенностей темперамента, воспитания. Ничуть не преуменьшая значения писателя, не «снижая» его образ, подобные моменты важны для понимания его истинного лица, для правильной трактовки его творчества. Мы помним, что М. Садовяну был в межвоенные годы председателем сената и великим магистром франкмасонской ложи. И что Л. Блага — автор философской системы, основанной на иррационализме. Что А. Тома переводил стихотворные опусы королевы Кармен Сильвы, а романист Ч. Петреску не только оказал поддержку Фронту национального возрождения, созданному Карлом II, но — принужденный обстоятельствами в трудный для него период — высказывался за поворот вправо в политике страны. Какими бы неудобными и далекими от искусства ни казались подобные обстоятельства документального характера, они могут объяснить не только противоречивость, сложность жизненного пути того или иного художника, но и определенные факты, имеющие прямое отношение к его произведениям.

Перечень подобных примеров можно продолжить. Вряд ли возможно дать правильное объяснение сущности не только псалмов или сатирической книги «Деревянные иконы», но даже лексической структуры поэзии Т. Аргези, не учитывая период его монашества. Трудно представить, чтобы написанные в бодлеровском духе «Цветы плесени» или портреты из «Черных ворот» стали возможными без опыта, накопленного Аргези во время пребывания в тюрьме, что неприятие легионерской диктатуры, нашедшее отклик в «Волшебной флейте», не было обусловлено и упованиями поэта на королевскую власть, что в послевоенные годы он освободился от субъективистских, догматических представлений, от же-

лания сотворить себе новых кумиров, что в его последующей эволюции к высотам социализма не сыграло никакой роли публичное признание общенациональной значимости его творчества. Тот факт, что М. Садовяну был франкмасоном (как и многие, заметим кстати, валашские революционеры в годы революции 1848 года), — не имеет, казалось бы, никакого значения. Между тем подтекст такого романа, как «Золотая ветвь», становится понятным лишь после ознакомления с идеологическими позициями, на которых стоял в то время автор. Лишь ознакомившись с жизнью поэта И. Пиллата, с тем, что — в отличие от своих собратьев по перу — он не знал материальных лишений и мог спокойно наслаждаться впечатляющими пейзажами родной Флорики, мы правильно поймем сущность его аполлонического искусства. Только в контексте эпохи, когда патроном Румынской академии являлся король Карл I, распорядившийся ее финансовыми фондами, можно правильно — без предубеждений — судить о беспринципном, казалось бы, поступке Богдана П. Хашдеу, который будучи ярым антимонархистом, посвятил свое важнейшее произведение «Этимологикум магнум романие» королю. Точно так же, только учитывая специфику эпохи и определенные политические соображения, мы поймем, почему И. Л. Караджале, автор «Потерянного письма», заканчивал свой беспощадный памфлет «1907. С весны до осени» утверждением, что единственной силой, способной положить конец распрям, является монархия. Что же касается Л. Благи, то подспудные связи между его поэзией и иррациональной философией не вызывают никакого сомнения. И игнорировать их нельзя. Забывая о предложенной им системе гносеологических, ценностных или культуроведческих взглядов, о теоретической основе его миропонимания, о программных целях и противоречиях его сложных мировоззренческих построений, мы рискуем (как, впрочем, и случилось с некоторыми исследователями) неверно истолковать сущность и эстетическое значение идеи «тайны», а также «времени» и «пространства», столь специфических для пантеизма Благи, а также смысл метафор, лейтмотивом проходящих через его творчество — «свет», «кручина», «ступени», «шаги» — его обращения к мифу или к трансцендентальным истинам. Вне учета упомянутых выше моментов биографии Ч. Петреску невозможно понять

историю создания такого романа, как «Глаза вурдалака» (продолжение романа «Затемнение»), полемическая направленность которого носит в конечном итоге реакционный характер.

Приводя эти примеры (а число их нетрудно увеличить), я отнюдь не ратую за возвращение к «ограниченности» или к очернению наших крупных писателей. Я призываю к исследованиям, основывающимся на рассмотрении *истины во всей ее сложности*. Это должны быть работы, учитывающие биографические данные, сущность мировоззрения, все, что, подчеркивая высокое значение и непреходящую ценность творений, помогает вместе с тем определить и их связь с эпохой, ту дань, которую авторы отдавали своему времени. Узнав, что Бальзак был легитимистом или что в эпоху революционного брожения Толстой проповедовал непротivление, читатель, свободный от догматизма, знающий историю и современную жизнь, жаждущий понять всю полноту истины, а не часть ее, сумеет нарисовать себе образ художника, близкий к реальному.

Игнорирование связи между писателем и его эпохой, между его эстетическими позициями и философскими или политическими воззрениями неизбежно ведет к искажению объективной истины. Бессмысленно пытаться «оградить» поэта и математика И. Барбу от обвинений в идеализме и александринизме ссылками на мир его математических формул. Для него оба эти начала — мир идей Платона и мир алгебраически-геометрических формул — взаимодополняют друг друга, порой сливаются воедино.

Итак, жертвуя одним из аспектов, вернее, считая его неважным, мы, в сущности, жертвуем всем явлением в целом. Такое происходило некогда в трудах так называемых вульгарных социологов. Нечто подобное происходит ныне в работах сторонников техницистского формализма или полной автономии искусства. Все рассматриваемые здесь проблемы затрагивают непосредственно работу историков литературы вне зависимости от того, в какие формы она выливается. Следовательно, затрагивают и литературную прессу, и деятельность издательств. В теоретическом плане здесь, вероятно, все ясно. В свете же наших практических задач (и это, я полагаю, явствует из всего сказанного выше) эти проблемы сохраняют всю свою остроту и имеют жизненно важное зна-

чение. Мы не можем не учитывать их, если хотим добиться подлинных успехов в нашей работе по освоению литературного наследия.

Культурная роль издателей была всегда значительной. Влияние их деятельности может быть положительным, но может иметь и отрицательные последствия — это общеизвестно. И наши предшественники занимались политикой (из благородных или меркантильных соображений). Политикой занимаемся и мы. В условиях социализма, следовательно, вне досягаемости капиталистического давления, у нас есть все возможности для отбора и всенародного распространения истинных ценностей. Более того, дело нашей чести — представить их массам, жаждущим знаний и верящим в нашу честность.

Нельзя утверждать, что эти принципы всюду и везде уважаются, что библиотеки любителей литературы украшают только наиболее достойные книги, что издательства, много сделавшие для возвращения читателям имен подлинных художников, не допускали ошибок, вызвавших новое смешение ценностей. Прежним увлечениям двадцатилетней давности противопоставлены новые, переиздаются почти полностью произведения малозначительных поэтов и прозаиков, хотя любому знатоку нашей межвоенной литературы известно, что в пантеоне нашей культуры они занимают весьма скромное место.

Причиной такого положения являются всякого рода уступки, обусловленные как чрезмерно завышенной оценкой достижений межвоенного периода, так и притуплением (а то и просто отсутствием) критического чутья. Почти любой автор, дебютировавший в межвоенные годы, удостоивается внимания только потому, что хронологически творчество его относится к эпохе Аргеи и Благи, Садовяну и Ребряну. Даже если, по сути дела, он был простым рифмоплетом. Нетрудно заметить, что при этом повторяется (на другом материале) прежняя ошибка: путем переиздания объявляются «классиками» писатели, не представляющие особого значения. Эта эпидемия посвящения в классики распространилась затем и на явления минувшего столетия. Во всех этих случаях конечным результатом всегда было усиление неразберихи, путаницы, чему в немалой степени содействовали и вступительные статьи, и отклики в прессе. Так получилось, что почтенный возраст, долгое молчание в послевоенный период, пристрастие к «неангажирован-

ной» литературе, как это ни странно, оказались условиями посвящения в классики. Разумеется, это весьма своеобразная классика, находящаяся вне художественных критериев, при всех героических (достойных более благородного применения) усилиях авторов вступительных статей, которые, если бы им поручили составить историю нашей литературы, вряд ли удостоили хотя бы фразой вышеупомянутых писателей. Разумеется, это еще и вопрос профессиональной этики, тем более что авторы вступительных статей — зачастую признанные авторитеты, опытные специалисты, наделенные несомненным вкусом.

Но часто приходится сталкиваться с уступками иного рода. Они особенно заметны в комментариях, сопровождающих произведения подлинно талантливых художников, либо в журнальных статьях, подчеркивающих их значение и самобытность. Эти работы написаны, к сожалению, таким образом, что ничуть не содействуют достижению поставленной цели. Критический анализ должен избегать как апологетики, так и негативизма, тут нужны объективный подход, широкий взгляд, объяснение, интерпретация, добросовестный анализ, уважение к исторической истине, сравнение, учет всех аспектов произведения (а не только эстетических), стремление представить читателю современную, всесторонне обоснованную точку зрения. А что происходит иной раз? Автор статьи выделяет один лишь параметр и представляет его как самую важную сторону произведения или всего творчества, даже не упоминая о других, которые оппонентам кажутся, наоборот, куда более значительными. В погоне за «оригинальностью», влекомый тайным желанием «переиначить» Благу или Аргези в соответствии с собственными представлениями, комментатор самым беспардонным образом «переворачивает наизнанку» образ художника.

Трудно мириться с тем, что ныне в моде чисто стилистические или «психокритические» изыскания, все творческие усилия и их результаты втискиваются в весьма противоречивое многозначное понятие «экспрессия». Некоторые полагают, что именно она и представляет материализацию невыразимого, того, что не поддается конкретному определению. В нашем литературоведении это понятие рассматривается вне всяких конкретных причинных обусловленностей, вне связи с подтекстом.

Ясно одно: соотнося произведение с некими моделями (в сущности, чисто формального толка), критики предадут забвению известный факт (о котором хорошо помнят структуралисты, приверженцы исследования «содержания»), что выразительные средства служат коммуникации, что через них передается определенный смысл. Идеологическая направленность произведения и выраженные в нем чувства могут быть для нас приемлемыми или неприемлемыми, с определенным подтекстом или без, с подтекстом, созвучным нам или насыщенным ироническим, отрицательным содержанием. Смысл произведения либо ограничен, либо универсален, он либо резко противоречит нашим нравственным и политическим идеалам, либо, напротив, полностью или частично приемлем для нас. Возникшая в качестве своеобразного противоядия прежним — двадцатилетней давности — методам критического анализа одного лишь содержания произведений, когда работа исследователей сводилась к пересказу содержания, к выявлению типологических сходжений (с классической традицией или с явлениями современного зарубежного искусства), к описанию образа героя, к выдергиванию из текста наиболее убедительных фраз для того, чтобы определить пронизывающую произведение социальную идею, к выделению главной темы с подкрепляющей все это самой выразительной цитатой, — «новая критика» признает одно лишь универсальное и вечное, сущностное, «первородное», отдавая все силы поиску весьма сомнительных «всеохватных структур». Между тем произведение искусства, как известно, есть творение неповторимое, *единственное* в своем роде. И создано оно творцом, который и физическим и духовным своим обликом принадлежит к определенной эпохе. И отражает он ее (а порой и предвосхищает приход новой эпохи) отнюдь не при помощи бессмысленных звуковых сочетаний, смутных картин, басен, лишенных морали, эпических коллизий или драматических конфликтов, оторванных от исторической действительности.

Я уже говорил, что издание произведений нашего наследия — это политический акт, в самом глубоком смысле этого слова. Это составная часть нашей национальной культурной программы, назначение которой — содействовать формированию и укреплению социалистического сознания, воспитанию широких масс в духе гу-

манизма, традиций прогресса и Прекрасного. Но это Прекрасное не является чем-то замкнутым в своих узких границах, оно тысячами нитей связано с окружающим миром, в нем — его корни и разветвления. И потому, смею утверждать, наша обязанность — тщательно отбирать наследие сообразно нашим идеалам и той критической требовательности, которая должна отличать нас. Мы издаем книги для читателей и учитываем их вкус. Не следует, однако, забывать, что мы, издатели, призваны (пусть прежде всего в организационном плане) *ориентировать* этот вкус, воздействовать на читателя самым конструктивным образом. Что в области освоения нашего наследия мы располагаем великим преимуществом — временной дистанцией. Фактор времени должен содействовать правильности нашего выбора. Это предполагает *в идеале* уменьшение коэффициента ошибок, а *на практике* возможность свести до минимума последствия допущенных ошибок. Здесь, конечно, положение иное, чем тогда, когда мы идем на риск, печатая произведение дебютанта. Переиздание произведений писателей прошлого равнозначно всеобщему признанию. Мы предлагаем вниманию читателей текст, который, по нашему мнению, выше временных увлечений: в нем — эстетическое открытие, новые средства художественного выражения, опыт, вышедший за рамки простого эксперимента, позиция, не потерявшая своей значимости и сегодня, явление, помогающее нам ощутить пульс эпохи. Такие произведения не только воспитывают, но и поднимают уровень знаний читателя.

Весь вопрос заключается в том, насколько *актуален, полезен и своевременен* отбор ценностей наследия. И особенно, каковы *критерии* этого отбора. Какую картину наследия мы предлагаем читателям? Истинную или подкрашенную? Что до меня, то я сторонник неприкрашенных исторических истин.

Время беспощадно, оно сурово «просеивает» творения минувших поколений, при этом решающую роль играют политическая, идеологическая, ценностная сущность произведений, тонкость эстетического вкуса автора, действенность его философской системы, все то, что представляет реальный интерес для настоящего, в его стремлении строить свою восходящую динамику на лучших достижениях прошлого, отбрасывая при этом все то, что недостойно войти в культурную сокровищницу

народа. Непреходящими ценностями становятся не просто свидетельства эпохи, но те произведения, которые с особой выразительностью отражают структуру национального гения, и особенно, выступают активными элементами в создании нашей современной цивилизации, в формировании того духовного климата, который столь нужен нашему обществу для его продвижения на путях прогресса, для воспитания новых поколений.

Именно разработанные в соответствии с идеологической программой РКП такие критерии отбора, о действенности которых свидетельствуют многочисленные серии и критические издания важнейших произведений наших предшественников — «Собрания сочинений», «Румынские писатели», «Реституцио», массовые серии «Библиотеки для всех», «Аркаде», «Патримонию», «Лицеум», «Библиотека Эминеску», большинство которых выпускаются издательством «Минерва», — помогают нам сделать творения классиков прочным достоянием нашего народа.

Разработан широкий перспективный план, предусматривающий завершение издания настоящего «свода» румынской литературы и охватывающий все то, что представляет подлинно художественные ценности и имеет воспитательно-образовательное значение, что соответствует уровню современных требований и жажде знаний широких масс. Социалистическая демократизация культуры обусловила возросший интерес этих масс к творчеству всех тех художников слова, которые сумели в своих произведениях выразить наиболее яркие духовные черты румынского народа. Она же предоставила им возможность судить об этих произведениях в свете высоких требований сегодняшнего дня.

О СОВРЕМЕННОЙ МЕМУАРНОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

НЕОБХОДИМОЕ ПОЯСНЕНИЕ

Даже в рамках небольшого отрезка времени трудно охватить все книги, все вопросы, относящиеся к жанру воспоминаний, и тем более сопоставить различные свидетельства, касающиеся одних и тех же событий. Поэтому, не останавливаясь на частностях, не вдаваясь в длинные перечисления произведений этого жанра, изданных за последние годы в Болгарии, попытаюсь рассмотреть лишь некоторые общие проблемы и тенденции развития современной болгарской мемуаристики. Естественно, при этом придется обращаться и к отдельным произведениям, давать им оценку, хотя очень рискованно судить о том, что находится к нам слишком близко. Ведь известно, что фактор времени по отношению к мемуарной литературе проявляется очень специфично и неожиданно и трудно сказать, чего иногда «потребуется» история и национальная духовная жизнь. Так, например, непревзойденное «Житие и страдания грешного Софрония» (1805) было поднято как знамя Раковским в начале 60-х годов прошлого века, то есть спустя десятилетия после его написания. Не менее поучительна история «Записок о болгарских восстаниях» (1884—1892) Захария Стоянова: их историческую значимость оспаривали многие его современники, но все читали их с восторгом. Спустя какое-то время о них почти забыли, и лишь в 20-х годах нашего века они были как бы заново открыты. Сегодня эта книга читается как национальная библия.

Сб. «Проблеми на съвременната българска проза». София, 1973. Статья дается в сокращении.

Но вернемся к современности. Прежде всего необходимо отметить, что наша мемуаристика сегодня переживает известный подъем и ее достижения последних лет позволяют думать, что ряд новых произведений этого жанра войдет в историю болгарской литературы.

К сожалению, в явном несоответствии с состоянием самой мемуаристики находится разработка теории этого жанра. Буквально по пальцам можно перечислить исследования, в которых рассматриваются вопросы, отражающие современный уровень развития мемуарной литературы. У нас, в сущности, нет работ, посвященных традициям болгарской мемуаристики, не вошло в систему издание мемуарного наследия, недостаточно изучаются тенденции развития этого рода литературы в будущем.

МЕМУАРЫ И ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА

В известном смысле история нашей прозы после Освобождения — это история борьбы, взаимопроникновения, сближения и расхождения двух могучих течений в ее, говоря обобщенно, едином реалистическом направлении. Первое — житейное, исповедальное, документальное, летописное в узком смысле этого понятия. Второе — художественное, обобщенно-типизированное, требующее поэтического вымысла, основанное на воображении, то, что англичане называют fiction, литературное в более узком смысле этого слова.

Оба течения продолжают и развивают ренессансные традиции, отражают своеобразие болгарской истории — наше запоздалое, а затем ускоренное развитие, ищут опору в народном творчестве, в национальной культуре предшествующих столетий и в то же время испытывают влияние новых, пришедших извне литературных направлений и веяний, даже случайной моды.

Оба течения — результат возникшего в период Возрождения интереса к человеку, к его бытию и истории. Оба исходят из нового представления о мире, в центре которого теперь стоит человек. Общий корень этих двух течений болгарской прозы надо искать в развитии индивидуального сознания, в преодолении фольклорно-коллективистского начала, в победе реалистического над мистическим, житейски-бытового и исторического над религиозно-символическим.

Но общий корень и общие черты не означают, что между этими двумя направлениями больше сходства, чем различия. Если общее в них указывает на общие истоки, то отличия, противоречия, борьба между ними свидетельствуют о различии способа, характера связи каждого из этих направлений с предшествующей культурой, определяют, как и какие тенденции в ней оказываются жизнеспособными в новых общественных условиях. Противоречия между двумя направлениями — это противоречия внутри одного вида, и потому они особенно остры и порой непримиримы. Действительно, ведь художественное произведение — это исповедь, житие, а литературу данного народа можно назвать его художественной летописью. В то же время всегда есть достаточно оснований поставить хорошие мемуары в один ряд со значительнейшими произведениями художественной мысли. Не случайно имена лучших мемуаристов (например, во Франции, которую по праву считают родиной мемуаров) называют среди имен наиболее крупных писателей. Но все это далеко не исчерпывает характеристику данных явлений, а имеет отношение лишь к одной их стороне, действительно существенной.

В отличие от художественного летописное начало в прозе уходит в глубь веков, более тесно связано с традициями культуры, предшествующей ренессансной. Искусство мемуариста всегда наивно, непосредственно. В известном смысле оно выглядит анахронично, как сколок с другого времени и другого мира. Оно своеобразный рудимент, свидетельствующий о прежнем единстве, синкретическом характере прозы, ее неразвитости и нерасчлененности на жанры и виды. Форма мемуарного произведения всегда находится в теснейшей зависимости от субъекта и потому более свободна. В лучших своих образцах мемуарная литература напоминает искусство прозы древних с его гармоническим сочетанием исповеди и философских рассуждений, лирики и прозаического изложения перипетий судьбы отдельной личности, психологии и истории. Повествование от первого лица — форма, ставшая доминирующей в художественной прозе XX века, монологическое построение рассказа — все это черты, характерные для мемуарной прозы. Здесь рассказчик всегда — главный герой своего повествования. В мемуарах не существует противоречия между очевидцем и судьей, беспристрастным свидетелем и ком-

ментатором, современником и историком происходящего. Даже «антимемуары» (Мальро) косвенным образом подтверждают древнее происхождение этого искусства и практически неисчерпаемые возможности его форм.

Если воображаемое, типическое и обобщенное — это царство художественного, если в них находит свое проявление мастерство художника, то стихия мемуаров — конкретное наблюдение, деталь, случай, история, подробности. А. Бестужев говорил, что в какой-нибудь подробности, почерпнутой из мемуаров, мы вдруг можем открыть тайную пружину события, которое не могут нам осветить толстые фолианты. Завидна эта способность мемуаристов проникать одинаково свободно в гостиную и на кухню истории, на сцену и за кулисы, на площади и в темные закоулки, где зреют заговоры, на поле боя и в генеральные штабы, в гущу народной жизни и в полутемные кабинеты дипломатов. Все здесь находится в прямой и неумолимой зависимости от таких «данных» мемуариста, как его положение в обществе, качества его памяти, от того, что мог он знать и видеть, насколько широк его интеллектуальный кругозор и его житейский опыт, как и когда зародилось и насколько развито в нем чувство ответственности перед историей, и т. д.

Во всем этом не только сила, но и слабость мемуаров как вида прозы в сравнении с художественным произведением. В сравнении с художественной прозой, создающей образы живые, соответствующие действительности и в то же время собирательные, мемуаристика является как бы более первичным, несложным искусством. И потому она очень часто используется как исходный материал писателями, историками и философами...

Отсюда и критерий оценки мемуаров. Главное — насколько они достоверны. Как жанр синкретический они включают «художественное» в качестве одного из элементов (но не самого важного) своей целостной структуры. Главное в них — естественность, непосредственность, отсутствие «мудрствования лукавого», если использовать знаменитое выражение пушкинского летописца — отца Пимена.

Теперь мы вновь можем возвратиться к вопросу о двух началах в нашей прозе и о борьбе между ними, так как она в значительной степени сказывалась и сказывается на характере современных мемуаров. Тот, кто знаком с болгарской прозой периода Возрождения, зна-

ет, что переводы зарубежной литературы в этот период в какой-то мере компенсировали отсутствие у нас отечественной литературы и это служило выражением назревшей необходимости в развитии художественного творчества в новых условиях. В это время новая оригинальная болгарская проза делала свои первые шаги: в области бытовой прозы и фельетонистики она уже тогда достигла исключительных успехов в творчестве Любена Каравелова, Христо Ботева, Петко Славейкова; заслуживают быть отмеченными в эпистолярном жанре ранние успехи Найдена Герова, в повести — Васи́ла Друмева и Или́и Блыскова, в историко-мемуарной литературе — Георгия Раковского и т. д.

Особенно отчетливо проявилось это стремление к художественному воссозданию жизненного материала после Освобождения. Для этого было несколько причин. Прежде всего то, что в короткий и бурный период Возрождения болгарская художественная проза делала еще только свои первые шаги. В сущности, типично возрожденческие процессы в прозе получают свое развитие у нас лишь после Освобождения. Во-вторых, болгарская проза начала свой период «бури и натиска» в эпоху расцвета и даже появления первых признаков кризиса в русском и европейском романе, который завершал великий и славный цикл своей истории, начавшейся с европейского Ренессанса. В это же самое время в творчестве Мопассана и Чехова достигли своих вершин западноевропейский и русский рассказ и новелла. Для молодого искусства прозы Болгарии они становятся образцом, целью, мерилom. В сравнении с ними непритязательная и наивная проза Софрония, историко-мемуарные работы Раковского кажутся доморощенными, устаревшими, несовременными, примитивными. Третья и, может быть, самая существенная причина состоит в том, что в условиях только что завоеванной национальной независимости болгары должны были расширять тематику и проблематику своей прозы, без этого нельзя было воссоздать картину текущей действительности, как и истории народа, во всей ее полноте и сложности. Эта властная необходимость не могла не сопровождаться известной недооценкой, умалением значения, отказом от примитивно-наивного начала в прозе, от документально-жизниного, от летописного в пользу воображаемого и обобщенного, психологически усложненного.

Нельзя не отметить, что наиболее значительных успехов достигли те художники, которые сумели учесть и опыт, накопленный собственно болгарской прозой, и новые требования, предъявляемые к ней. Не случайно, например, что в нескольких, самих по себе очень неприятных, фельетонах (область, в которой у нашей прозы был большой опыт) Алеко Константинов создал один из значительнейших в болгарской литературе образ-типов. Думается, что успех романа И. Вазова «Под иггом» объясняется той же причиной — в известном смысле этот роман можно назвать самой мемуарной книгой Вазова, свидетельствующей о том, что автор был хорошо знаком с достижениями русского реалистического романа того времени и даже западного приключенческого романа. Но основа вазовского произведения — лично пережитое художником в наиболее бурный период болгарской истории. Это — летопись Сопота и вазовской семьи, летопись Апрельского восстания и т. д. Другими словами, в романе Вазова сказались не только неизбежные для того времени влияния и заимствования, но и получили свое отражение органические свойства болгарской прозы. Современное, художественное в нем опирается на прочную основу наивно-безыскусного в болгарской прозе.

По-иному обстоит дело в следующем романе Вазова — «Новая земля», являющемся продолжением «Под иггом». Этот роман, если не считать нескольких чисто летописных страниц, не утративших и по сей день своей живости и значения, построен по другому, так сказать, более «художественному» принципу. Хотя в нем не скажется столь прямо влияние русского романа и авантюрного романа Эжена Сю, здесь уже чувствуется именно воздействие художественной моды, поздней психологической прозы с ее усложненным сюжетом, введением в него психологических перипетий, зашифрованных намеков и аналогий, даже легкий налет символики. Но психологическая и сюжетная сложность в конце концов сводится к мелодраме, «самое современное» для данного дня устаревает на следующий год, а по исторической и историко-литературной значимости «Под иггом» даже нельзя сравнивать с «Новой землей».

Интересно обратить внимание и на другую сторону вопроса, а именно на то, какое влияние художественные «школы» и направления в болгарской прозе оказывали

на наши мемуары. Этот вопрос актуален и по сей день. Рискуя впасть в преувеличение, заранее скажу, что величайшие памятники болгарской летописной и мемуарной прозы — «Житие и страдания грешного Софрония» и «Записки о болгарских восстаниях» — в силу ряда исторических и биографических для их авторов причин, не подражают никаким образцам, это абсолютно самобытные явления. Их авторам, если пользоваться словами Луначарского о Пушкине, не нужно было «фиглярничать, выдумывать, умничать и заумничать». Им достаточно было «брать обеими руками из сокровищницы народной речи и при помощи ее называть вещи, как Адам в Библии называет впервые первозданные феномены окружающего»¹. Почти ни у кого из мемуаристов после Освобождения не было таких преимуществ.

Наша позднейшая мемуаристика и в лучших своих образцах не избежала искушения использовать беллетристические приемы. Вольно или невольно эти приемы трансформировались применительно к духу и эстетике воспоминаний для усиления впечатления. И все же они нарушали основной закон документалистики: правда, одна только правда, ничего, кроме правды...

Другой большой и важный вопрос, связанный с мемуаристикой, — вопрос о национальной традиции в биографически-документальном жанре. Большинство биографий, которые создаются после Освобождения, написаны на мемуарной основе. И здесь своеобразной вехой в развитии мемуарной литературы является знаменитая биография Христо Ботева, написанная Захарием Стояновым, хотя в ней и есть некоторые фактические неточности, а отдельные положения в трактовке идей и личности Ботева спорны. И в этой биографии, как и в «Записках о болгарских восстаниях», Захарий Стоянов добился необходимого синтеза документального и «художественного». Творческое воображение писателя, «художественное» в этой биографии получает свое выражение в лирических отступлениях, которые всегда легко отделить от рассказа о событиях, действительно имевших место в жизни, в страстных размышлениях о судьбе героя, всегда подчеркнута авторских, в горячей полемике. Магия прозаического искусства Стоянова объяс-

¹ А. В. Луначарский. Собр. соч. в 8-ми томах, т. 1. М., 1963, с. 34.

няется его умением поднять реально-исторический материал до уровня художественно-обобщенного, то есть рожденного фантазией художника.

Естественно, что взаимовлияние и борьба двух начал в нашей прозе оказали сильное воздействие и на современную художественную, и на мемуарную литературу. При этом особенностью нового этапа является то, что после классических достижений болгарского рассказа и повести «соблазнов» для мемуаристики и документалистики стало еще больше. С другой стороны, возросший интерес к документалистике, ее успех у масс не меньше искушают художественную литературу, и та порой оказывается склонна к мистификациям, которые облекаются в форму дневника, воспоминания, документа, художественно воссозданного факта. В художественной литературе, особенно если иметь в виду роман, после Девятого сентября в известном смысле повторялись некоторые явления, характерные для нашей прозы после Освобождения. Уже немало говорилось о близости по духу и структуре вазовских романов и романов Талева, достаточно исследовалась документальная основа таких произведений, как «Табак» Д. Димова, «Простые люди» Г. Караславова, «Иван Кондарев» Э. Станева и другие.

В данном случае нас больше интересует обратный процесс — влияние художественной литературы на мемуаристику. Крупные достижения и устойчивые традиции болгарского художественного слова не могут не влиять на развитие мемуаристики. Но собственные законы документалистики требуют своеобразной трансформации, а не простого копирования приемов художественной прозы.

Когда художественные приемы оказываются искусственно привнесенными, навязанными модой или использованы как непременное условие «литературной обработки», они приводят к нарушению основного закона этого рода литературы — правда, одна только правда, ничего, кроме правды.

МАСТЕРСТВО МЕМУАРИСТА

Мы уже говорили о синкретическом характере воспоминаний. В лучших образцах мемуарной прозы очень силен элемент художественности, что порождает и соот-

ветствующий эстетический эффект. Этим мемуары отличаются от чисто информационной, строго научной прозы. Они могут, как и блестящие сочинения историков древнего и нового времени, воздействовать с одинаковой силой на наш ум и на наши чувства, на наши мысли и на наше воображение. Они увеличивают наши познания в области истории. Но как художественное явление они проникают еще глубже и оказываются связанными невидимыми нитями с нашим опытом, с нашими переживаниями, способными вовлечь нас в перипетии чужой жизни, заставить сопереживать людям, которых мы лично не знали, дышать воздухом, которым дышали они. Вообще мемуары дают возможность испытать то, что мы называем эстетическим наслаждением. Все дело, однако, в том, что мемуарная проза достигает художественного эффекта совершенно отличным, иногда даже просто противоположным по сравнению с художественной литературой путем. Нередко художественный, эстетический эффект производит именно «нехудожественный», нейтральный, типичный, средний для своего времени язык дневниковой записи. В чем причина этого явления? В том, что такие качества дневника, как непреднамеренность, непредназначенность для печати, ставят нас в некую неповторимо сокровенную близость с самой искренностью и правдой, мы чувствуем, что перед нами неподдельные чувства и духовные движения, отражающие время.

В «Записках...» Захария Стоянова есть эпизод, рассказывающий о том, как на лесную поляну в горной котловине Обориште, где проходило заседание представителей сел Панагюрского округа (Великое народное собрание в Обориште), выползла черная, как деготь, змея¹. Эта маленькая деталь в обширном эпосе Стоянова — замечательная подробность в великой истории народа, истории, которая совершалась, в буквальном смысле слова, под открытым небом. Даже при том, что подобные исторические эпизоды написаны Захарием Стояновым с большой пластической силой, прекрасным языком, я думаю, они не могли бы оказать столь сильного эмоционального воздействия, если бы мы знали, что ничего подобного на самом деле не было, что все это

¹ См.: Захарий Стоянов. Записки о болгарских восстаниях в 2-х томах, т. 1. М., 1978, с. 402.

придуманно Захарием Стояновым для «эффекта», для большей «художественности». Самым важным для нас в данном случае оказывается то, что все это действительно случилось, что перед нами — факт, очевидцем которого был мемуарист. Для мемуарной прозы это настолько важно, что от этого зависит и степень художественного эффекта.

Думаю, что непониманием этой простейшей особенности жанра объясняется и насаждающаяся у нас порочная практика «литературной обработки» мемуаров, как принято писать в последнее время... Главное, что тревожит издательства и редакторов, — это то, что мемуары порой очень негладко, а иногда и не вполне грамотно написаны, часто плохо построены композиционно. Оставим в стороне вопрос о том, всегда ли подобные оценки даются людьми компетентными, людьми, обладающими достаточно высоким вкусом, знающими мемуаристику. Обратим внимание на другое. Когда-то, в том случае если мемуаристы сами не могли написать воспоминания, издатели прибегали к форме литературной записи их устных рассказов, но записи точной и правдивой, без литературных «прикрас». В других случаях литературная обработка допускалась лишь в пределах грамматической редактуры, некоторой композиционной перестройки материала и справочно-комментаторской работы. Однако если книга не представляет исторической и литературной ценности, все редакторские усилия окажутся бесплодными.

Всякий раз, когда говорят о возможной и допустимой обработке мемуарной литературы, меня охватывают мучительные сомнения. Попытаюсь объяснить, чем они вызваны. Скажу прямо — опасностью нивелирования характера и речи рассказчика. Если бы можно было на мгновение вообразить, что Васил Коларов не был столь большим авторитетом, что он еще жив, что воспоминания его готовятся к печати не столь ответственным институтом, как Институт истории партии, что редактором их является не такой опытный и эрудированный человек, как профессор Петр Георгиев, не знаю, не помешала бы, например, «грамматическая» редактура передать диалектные особенности языка этих великолепных воспоминаний, особенно в той части, где речь идет о детстве, и не лишила бы их тем самым своеобразного колорита. Не посягнула бы она на некоторую цветистость

языка Коларова, в котором много турцизмов и русизмов? Нельзя забывать, что в мемуарах (особенно в языке) должен отражаться (даже если автор грешит против современной грамматики) сложный опыт личности. В сущности, язык коларовских воспоминаний — это тоже историческое свидетельство, в котором отразилось и шуменское происхождение болгарского революционера, и то, что больше десяти лет своей жизни он провел в СССР, и многое другое. Другими словами, даже безусловные требования, предъявляемые к языку литературы, получают специфическое преломление в правильно понимаемой эстетике мемуарной прозы.

Издательство «Народна младеж» выпускает специальную серию библиотеки мемуаров, носящую название «Чавдар». Среди наиболее удачных книг этой серии можно назвать книгу Петко Кацарова «Жизнь — искупление» — увлекательный рассказ о жизненном пути болгарского революционера. Куда только не забрасывали героя железная логика и превратности революционной борьбы — от солнечной Фракии до Заполярного круга, из огня испанской революции в боевые отряды югославских партизан и, наконец, снова на родную землю. Но на книге Кацарова написано, что она издается в «литературной обработке» Николая Драганова. Трудно решить, какова степень этой «обработки», в чем она состояла, как много было привнесено в книгу извне. Все это — дело будущих исследователей мемуарной литературы. Хотелось бы только, чтобы у нас не издавались без всяких оговорок литературные мистификации под видом документа.

Книга воспоминаний Димитра Попконстантинова «Преображенское восстание» литературно обработана Мирославом Миневым. Ее автор — брат известного воеводы Яни Попова, один из немногих живых участников событий, о которых рассказано в книге, — очевидно, располагал интересными письмами и автобиографией Яни Попова. Этими материалами — впервые использованными документами о событиях и времени болгарского освободительного движения в районе Странджи и Лозенграда — он по преимуществу и пользуется. Но мы вновь и вновь вынуждены задавать вопрос: в чем выразилась «литературная обработка», каких размеров она достигла, чего коснулась. И снова мы тонем в догадках.

Другой важный вопрос мастерства мемуариста — вопрос о мемуарном и документальном портрете. История, литература, народное сознание, легенды и национальные мифы, хранящие рассказы о людях, сыгравших выдающуюся роль в историческом развитии народа, используют свидетельства современников этих людей, те портреты, которые были сделаны с натуры. Достаточно вспомнить незабываемые портреты бабушки Тонки, Волова, Бенковского, Каблешкова, Ботева, созданные Захарием Стояновым, галерею образов в мемуарах и исторических работах П. Р. Славейкова. А сколько еще подобных портретов нам предстоит обнаружить в воспоминаниях, дневниках, документальных произведениях. Непревзойденным мастером словесного портрета выступил Симеон Радев в своей книге «Строители современной Болгарии», книге, в основе которой лежат мемуарные свидетельства о бурном периоде нашей истории после Освобождения. В своих недавно опубликованных ранних воспоминаниях Радев выступает перед нами как мастер мемуарного портрета, почерпнувший немало тайн этого искусства из богатой сокровищницы французской мемуаристики.

И в новых книгах воспоминаний мы также находим сотни биографий, исторических данных, рассказывающих о замечательных людях нашей страны, героически погибших в борьбе с фашизмом, о бойцах и командирах великой армии партизан, о низовых и руководящих партийных деятелях и членах Рабочего союза молодежи, о тех, кто сочувствовал и помогал партизанам во время войны. Мемуары о нашем недавнем прошлом, перенося нас из сельской избы в кабинеты министров и дипломатов, дают характеристику огромного количества людей, вовлеченных в историческое движение. И все же у нас есть основания говорить, что наши мемуаристы еще недостаточно овладели портретным мастерством, этим наиболее тонким элементом мемуарного искусства.

Мастерство документалиста, как и художника, — это мастерство образно-зримого воплощения, и здесь между художником и документалистом нет принципиальной разницы. И художественный и документальный образ должен быть индивидуализирован, должен передать специфические приметы и черты именно данного человека, его неповторимое своеобразие, чтобы предстать перед нами «как живой». А для этого и художнику и

документалисту необходимо овладеть мастерством образно-пластического воплощения действительности. Но в документальной литературе ощущение жизненного правдоподобия усиливается тем фактом, что данный человек на самом деле существовал, жил, действовал. Между прочим, постоянный, незатихающий, вечно возобновляющийся интерес к прототипам художественных образов — еще одно косвенное доказательство возможностей и силы документалистики, той роли, которую играет при восприятии художественного образа наше знание о его жизненной основе.

Но общность этих двух типов отражения действительности отнюдь не дает нам права смешивать две области прозы, стирать границу между ними. Различие можно особенно хорошо увидеть на таком примере. Если вы сможете, скажем, доказать, что такой известный роман, как роман Димитра Димова «Табак», является воспроизведением реальных случаев из истории, что все действующие в романе лица списаны с натуры, что все в нем происходящее действительно было и т. д., вы ничуть не умалите силу воздействия романа, напротив, оно только возрастет, вы возбудите еще большее любопытство читателей, внесете нечто новое в трактовку романа, не ущемляя его художественных достоинств и эстетической значимости. Теперь вообразите другое. Вам удалось доказать, что в «Записках о болгарских восстаниях» все вымышлено автором и только «по форме» представлено как истина и исторические факты, что бабушка Тонка — не историческое лицо, а плод воображения Захария Стоянова, и т. д. Несмотря на жизнеподобие фигур, изображенных в этом произведении, его значение и воздействие сильно бы пострадало от подобного разоблачения. Более того, если бы мы судили эти образы по законам художественной литературы, они во многом утратили бы для нас свою силу.

Причина этого тонкого, но ощутимого различия — в разности характера художественного и документального образа. В то время как индивидуальные черты в художественном образе — это индивидуальные черты обобщенного, типизированного социального явления, те же самые черты документального образа — мемуарное или документальное воспроизведение реально существовавшей или существующей личности. Очевидно, что документалист во многом непосредственнее зависит от своих

моделей, от своего жизненного опыта и жизненных связей. Не исключено, — напротив, довольно часто бывает, — что документальный образ приобретает обобщающее значение, становится даже символом какого-то общественного явления.

Документальные образы, язык документалистики тем ближе, понятней нам, тем значительней, масштабнее, чем глубже они вскрывают движущие пружины истории, чем лучше документалист понимает их, чем ближе он соприкасался с внутренними, скрытыми на первый взгляд побудительными причинами того или иного события, чем более непосредственное участие мог он принимать в событиях или наблюдать за ними. Все это вопросы, имеющие первостепенный интерес и важность для мемуаристов, для оценки их произведений, оставленных ими мемуарных портретов.

В нашей современной мемуарной литературе портретистика нередко заменяется иконописью. Некоторые мемуары рассказывают лишь о светлых сторонах происшедшего, авторы не используют синкретический характер жанра, чтобы включить в воспоминания весь свой опыт, все свои наблюдения, свои размышления по поводу пережитого, сопоставить разные характеры и судьбы, — вообще преодолеть дозволенными в документалистике средствами упрощенное представление о чисто дидактических функциях мемуаристики.

Важным и насущным вопросом развития нашей современной мемуаристики является вопрос о ее жанровом разнообразии. Одной из бесспорно отрицательных сторон так называемой «литературной обработки» стало то обстоятельство, что она вносит убийственное однообразие в воспоминания, написанные нашими современниками. Как верно уже отмечалось у нас, почти все мемуаристы стремятся сделать свои воспоминания похожими на роман или строят их как цикл рассказов с одними и теми же героями, то есть пытаются втиснуть воспоминания в «прокрустово ложе» современных литературных форм. И это происходит именно тогда, когда, учитывая возросший интерес читателя к документалистике, авторы романов, рассказов и повестей успешно имитируют формы документальных жанров, а беллетристы обращаются к повествованию от первого лица, используют эпистолярную традицию. По существу, форма ассоциативных, отрывочных воспоминаний, широко распростра-

ненная в современной литературе, является производной от мемуаров. Весь этот процесс взаимопроникновения различных видов прозы закономерен, но в нем именно мемуаристика отказывается от своей собственной основы, не развивает собственных традиций, в то время как художественная проза стремится использовать опыт и сильные стороны мемуаристики.

Думаю, что в значительной степени под натиском литературной обработки исчезли из современных воспоминаний дневники, письма, публикации подлинных документов и т. п. В книге «Верны до смерти» Христо Геров пишет: «У берегов Вычи, в дупле дерева были найдены записки Ивана Филева-Спартака, командира партизанского отряда, спрятанные им в предсмертный час — во время последнего боя с фашистами. Их использовал автор в качестве одного из основных источников для написания своей книги». Где эти бесценные страницы? Почему Христо Геров должен был их «использовать», а не просто опубликовать? Или, может быть, это мистификация, дозволенная в литературе, но абсолютно неприемлемая в документалистике? При этом книга в целом написана в чуждом документальной публикации тоне, в ней много литературных шаблонов, утвердившихся в последнее время в нашей журналистике. Можете себе представить вред, нанесенный нашей культуре, если действительно существуют такие подлинные записки, «подправленные» с помощью пресловутой «литературной обработки».

Хочется также отметить, не вдаваясь подробно в рассмотрение этого вопроса, хотя он имеет самое непосредственное отношение к проблеме роста мастерства наших мемуаристов, то обстоятельство, что, к сожалению, у нас очень мало переводится мемуарной классики других народов, как и современных зарубежных мемуаров. Без преувеличения можно сказать, что мы не знакомы с образцами мемуарного искусства Советского Союза, Франции, Англии, Германии, США и других стран. У нас гораздо меньше, чем в других странах, публикуется переводных мемуаров о второй мировой войне, обо всем, что ей предшествовало, и т. д. Все это отражается на состоянии нашей мемуаристики, способствует утверждению доморощенных критериев оценки и вредной практики и является одной из причин слабости в разработке теории мемуаристики.

Вопрос о мастерстве мемуаристов — это, как мы видим, большой и сложный вопрос, разработка которого требует немалых усилий. Это один из насущных вопросов нашей современной культуры.

РАСШИРЕНИЕ МАСШТАБОВ СОВРЕМЕННОЙ МЕМУАРИСТИКИ

Название одной из четырех книг мемуаров Желязко Колева — «Рядовой рассказывает» — в известном смысле символично. Во всей изданной после Девятого сентября 1944 года мемуарной литературе решительно преобладают воспоминания «рядовых» участников исторической борьбы против фашизма — партизан, командиров групп и отрядов, политкомиссаров, политзаключенных, нелегальных партийных деятелей в масштабе околии, района, округа, политэмигрантов, руководителей и деятелей молодежных организаций и тех, кто сочувствовал и помогал партизанам. Это новое и характерное, продолжающее традиции революционной мемуаристики в воспоминаниях участников Соппротивления, в корне отличное от аристократической и буржуазной мемуаристики. Все это является отражением и подтверждением марксистского положения о решающей роли масс в историческом движении.

После Девятого сентября мы стали свидетелями неугасающего интереса масс именно к воспоминаниям, рассказывающим о великой борьбе, в которую включились широкие слои народа, о людях, своей жизнью и смертью заслуживших славу легендарных. Мы были свидетелями неугасающего интереса народа к героическому в истории, к подвигу и самопожертвованию. И одна из великих заслуг нашей мемуаристики состоит в том, что она гораздо оперативнее, чем художественная литература, удовлетворяла этот интерес. Сегодня мы можем сказать, что благодаря воспоминаниям «рядовых» мы имеем достаточно полную картину назревания и развертывания революционного движения в низах народа, картину, рассказывающую о беспримерном героизме и вере партийных деятелей и деятелей Рабочего союза молодежи, о подвиге сотен погибших героев.

Как и следовало ожидать, наибольший интерес в первые годы после победы народа вызвали воспоминания о партизанском движении, о вооруженной борьбе,

об острейших схватках с фашизмом. Нельзя забывать, что после Девятого сентября в глазах народа каждый партизан был героем и имел право на мемуары как человек, причастный к великому историческому движению. Этим объясняется и то обстоятельство, что первые мемуаристы были людьми отнюдь не в том преклонном возрасте, когда обычно человек обращается к воспоминаниям о прожитом, некоторые из них не достигли еще и тридцати лет. Но это отнюдь не отнимало у них права на воспоминания, а все растущий интерес народа был действенным стимулом при создании мемуаров. И даже сегодня, тридцать лет спустя после победы над фашизмом, в нашей мемуаристике преобладают воспоминания о партизанской борьбе. Думаю, что не будет преувеличением сказать, что среди воспоминаний наших партизан можно назвать более десятка книг, которые останутся как лучшее в болгарской мемуаристике, в том числе и такой шедевр, как книга Митки Грыбчевой «Во имя народа».

Наша мемуарная проза растет не только количественно, но и претерпевает качественные изменения, непрерывно расширяясь и обогащаясь. И процесс этот будет продолжаться. В первое время такое расширение происходило за счет включения в орбиту мемуаристики все новых важных аспектов движения Сопротивления и истории партии. В последние годы мы получили такие новые книги с воспоминаниями узников концлагерей, как «Мы были в Эникее» Жака Натана, «Дни и ночи в Эникее» Владимира Иванова и другие, воссоздающие целую вереницу интереснейших образов коммунистов того времени. Растет и число мемуаров, рассказывающих о фашистских тюрьмах и участии брошенных туда борцов. Особую ценность представляло расширение мемуаристики, посвященной истории партийного и молодежного движения в 20-е и 30-е годы. Ценный исторический материал содержат воспоминания Петра Вранчева, генерала Петра Илиева, «Подуянская молодость» Желязко Колева, «Записки революционера» Штерю Атанасова, книга воспоминаний Халачева, «Коммунисты» Димитра Гилина и многие другие.

Подлинным событием в современной мемуарной литературе стало издание незавершенных воспоминаний Василя Коларова. Они написаны в традициях нашей партийной мемуаристики, основы которой были заложены

ны. Димитром Благоевым и для которой характерны в первую очередь такие особенности, как правдивость, политическая зрелость, масштабность изображения, точная классовая оценка людей и событий. В своих воспоминаниях Васил Коларов оставил нам бесценные сведения о зарождении социалистического движения в Болгарии, о бурном росте пролетарского движения в стране после первой мировой войны, о работе шуменской, варненской и пловдивской партийных организаций, об отношении болгарских социалистов с Земледельческим союзом, о перевороте Девятого июня, о подготовке и проведении Сентябрьского восстания. Читая его воспоминания, мы знакомимся с интереснейшими оценками, подробностями партийной истории и одновременно получаем ясное представление о масштабе и широте мысли одного из руководителей партии. Спокойные, исполненные мудрости, эти воспоминания поражают порой блеском мысли, порой глубокой задушевностью. Высокообразованный марксист, Коларов владеет многими тайнами мемуарного искусства, он долго и терпеливо готовился к написанию своих воспоминаний, заново проверял и изучал события, о которых собирался рассказать.

Воспоминания Васи́ла Коларова дают нам повод говорить о необходимости расширения современной мемуаристики и еще в одном направлении. Помимо воспоминаний «рядовых» борцов, воспоминаний, которые у нас есть и которые еще будут выходить, мы вправе ожидать появления воспоминаний руководителей. Наша мемуаристика, основой которой будет оставаться рассказ о движении масс, не может развиваться односторонне. Историкам важно знать, что происходило в «штабах», в руководящих центрах революционного движения.

Неумолимое время ставит перед мемуарной литературой и другие новые проблемы. В исследованиях историков, изучающих новейший период истории болгарского народа, в последние годы широко цитируются или даются в пересказе мемуарные источники, находящиеся в архивах: дневники, протоколы, воспоминания политических деятелей, окружавших царя Бориса III или принадлежавших к буржуазной оппозиции времени фашистской диктатуры. Эти документы наглядно свидетельствуют об исторической безответственности господствующей верхушки, о страхе, охватившем ее представителей, когда они увидели, что пиратский корабль немецко-

го фашизма идет ко дну, о полном бессилии болгарской буржуазии перед историей и временем, о ее неспособности ориентироваться в новой ситуации. И одновременно на этом «фоне» особенно отчетливо раскрывается великое значение движения Сопротивления и побед Советской Армии. Мне кажется, что пришло время подумать о хорошо откомментированных изданиях некоторых из этих исторических свидетельств, снабженных примечаниями и вступительными статьями, раскрывающими подлинное значение и смысл подобного рода публикаций с марксистских позиций. Это будет частью важной работы по идейному воспитанию народа и позволит познакомить его с подлинными фактами о его прошлом.

Таковы в самых общих чертах проблемы развития современной мемуарной литературы как неотделимой части нашей социалистической культуры. В заключение хочу процитировать несколько строк из воспоминаний Димитра Гилина, собранных в его книге «Коммунисты»: «Мы, люди, так устроены, что не можем без воспоминаний. В наших головах, сердцах, в крови постоянно пробуждаются тени, образы, голоса и события прошлого. И тогда мы или вздыхаем, или хмуримся, или сжимаем кулаки. В такие моменты история из науки превращается в нашу личную судьбу». Это прекрасные и верные слова. Мемуары в национальной культуре — это непосредственные и непредвзятые воспоминания народа о его прошлом, воспоминания, с которыми он живет и которые заставляют его радоваться, вздыхать, хмуриться, сжимать кулаки...

**ПРОБЛЕМЫ ТРАДИЦИЙ
МАРКСИСТСКОЙ КРИТИКИ**

**ТРАДИЦИИ МАРКСИСТСКОЙ КРИТИКИ
И СЕГОДНЯШНИЕ СПОРЫ
О СОЦИАЛИСТИЧЕСКОМ РЕАЛИЗМЕ**

В развитии социалистического искусства с самого момента его возникновения критика, теория всегда играли совершенно особую роль, какой они не имели и не могли иметь на предшествующих исторических этапах. Это вытекает из самой сути нового искусства, опирающегося на научное понимание мира.

В наше время роль критики в литературной и общественной жизни продолжает неуклонно возрастать. Социалистическое общество кровно заинтересовано в великой духовной силе искусства, без которого невозможно формирование всесторонне развитой гармонической личности нового человека. Критика участвует в этом процессе как самостоятельный творческий фактор.

Конечно, не критика создает литературу, но она может дать верные, а может дать и неверные ориентиры писателям и читателям, может способствовать художественному прогрессу, а может и тормозить его ход, может служить пропаганде социалистического мировоззрения и социалистического гуманизма, а может поддерживать и распространять ошибочные и вредные взгляды.

Исходя из всего этого, коммунистические и рабочие партии придают проблемам литературной критики исключительно большое значение.

В 1972 году было принято Постановление ЦК КПСС «О литературно-художественной критике», нацеленное на повышение активности критики в деле проведения в жизнь линии партии в области культуры. В том же году

был принят Документ Рабочей группы по вопросам культурной политики при ЦК ВСРП «Некоторые вопросы литературной и художественной критики», в котором содержится руководство к действию венгерской марксистской критики и разрабатываются актуальные проблемы теории и практики современного социалистического искусства. Об уровне и методологической вооруженности литературной критики постоянно заботятся Болгарская Коммунистическая партия, Коммунистическая партия Чехословакии и других стран.

Буржуазная критика пытается обычно представить себя идеологически нейтральной, хотя ведь давно известно, что даже самая «рафинированная и архинаучная» критика может выполнять определенный социальный заказ. И если в коммерческой критике, занимающейся рекламой продукции того или иного издательства, идеологические моменты имеют подчиненное значение, то они воинственно выдвигаются на первый план во всех выступлениях буржуазных критиков по, или точнее — против социалистической литературы, какие бы маскировочные приемы эта критика ни применяла.

Марксистская критика открыто признает и подчеркивает свой философский, идеологический и в этом смысле — научный и в то же время воспитательный характер. Как писал Луначарский в «Тезисах о задачах марксистской критики» (1928): «Критик-марксист — не литературный астроном, поясняющий неизбежные законы движения литературных светил от крупных до самых мельчайших. Он еще и боец, он еще и строитель»¹.

Философские и идеологические критерии в области критики выступают с еще большей очевидностью, чем в области собственно литературы. Этот момент марксистская критика также открыто признает и подчеркивает. Так, в труде о социалистическом реализме, изданном в 1970 году в ГДР («Социалистический реализм. Введение, позиции, проблемы, перспективы»), теория социалистического реализма прямо рассматривается «как составная часть ленинизма»². А в венгерском постановлении о критике указывается, что «в критике гегемо-

¹ А. В. Луначарский. Собр. соч. в 8-ми томах, т. 8. М., 1967, с. 11.

² Sozialistischer Realismus. Positionen. Probleme. Perspektiven. Eine Einführung. Berlin, 1970, S. 19.

ния марксизма должна проявляться более определенно, чем в художественном творчестве»¹.

Но при всем этом критика — еще и искусство, требующее высокого профессионализма и мастерства. Ведущие критики-марксисты никогда об этом не забывали. Тот же Луначарский, который сам являл образец яркого критического и полемического таланта, замечал в уже упомянутых «Тезисах»: «Дело сводится здесь не только к определенной марксистской подготовке, но и к определенному дарованию, без которого нет критики»². А вот как раскрывал свое понимание критики З. Неедлы в речи на I съезде чехословацких писателей (1949): «...не комментаторская, референтская деятельность, а именно творческая работа, с собственной программой и целью»³.

Базирующаяся на общем фундаменте марксистско-ленинской философии, литературная критика социалистических стран в выполнении стоящих перед ней ответственных задач опирается на опыт, накопленный марксистской литературной критикой в каждой стране. Сегодня все яснее становится, что опыт этот имеет не узконациональное, а более широкое, более общее значение. Прежде всего это следует отнести к советской критике, которая первая в мире начала функционировать в условиях строительства социализма и превращения Коммунистической партии в партию правящую. Мы можем констатировать, что во многих социалистических странах не только признается, но детально изучается и используется богатейшее критическое наследие Луначарского, Воровского и других замечательных советских критиков.

Самого пристального изучения и использования заслуживает опыт марксистской критики Польши, Венгрии, Болгарии, Чехословакии и других стран. Можно с удовлетворением отметить, что и в этом отношении уже сделаны некоторые важные шаги. На русском языке вышел, например, сборник избранных произведений венгерских критиков-марксистов «Антифашизм — наш стиль» (М., 1971), сборник «Марксистская литературная критика в Чехословакии. 20—30-е годы» (М., 1975); труды Т. Павлова издавались и на русском и на украинском

¹ «Вопросы литературы», 1973, № 2, с. 195.

² А. В. Луначарский. Собр. соч. в 8-ми томах, т. 8, с. 11.

³ «Od slov k činům». Praha, 1949, s. 27.

языке; опубликован коллективный труд Института славяноведения и балканистики АН СССР «Формирование марксистской литературной критики в зарубежных славянских странах» (М., 1972); опыт немецкой марксистской критики освещается в монографии С. Рожновского «Социалистический реализм в немецкой литературе» (М., 1973) и т. д. Но все это лишь начало, лишь первая стадия большой, ответственной и очень нужной работы.

История марксистской критики необычайно поучительна с точки зрения разработанной и испытанной ею стратегии и тактики борьбы за новую литературу и влияние на массы читателей, с точки зрения ее теоретических открытий. Но весьма поучительно также и изучение того, каким путем марксистская критика шла к принятию верных решений — а пути эти подчас оказывались сложными, вели через преодоление ошибок и противоречий.

История марксистской литературной критики XX века — это по сути дела история утверждения в ней принципа партийности литературы в ленинском его понимании, предполагающем в подходе к литературе единство двух основных аспектов: 1) рассмотрение литературы как составной части планомерной объединенной партийной работы и 2) отрицание шаблонного отождествления литературного дела с другими частями общепролетарского дела, то есть внимание к специфике литературы. История учит, что марксистская критика может успешно выполнять свои функции, лишь овладев принципом партийности литературы в единстве указанных Лениным моментов. В противном случае возникает опасность односторонности и серьезных ошибок.

На определенных этапах становления марксистской критики имели место тенденции недооценки специфики литературы, например, в работах болгарских и польских марксистских критиков 20-х годов, в критике ряда стран начала 50-х годов и т. п. Борьба с вульгарным социологизмом, со всякого рода упрощенчеством выступает в истории марксистской критики как закономерность ее формирования, как показатель ее зрелости.

Но встречались и не менее ошибочные тенденции обратного порядка, тенденции абсолютизации специфичности искусства. Так, в чешской критике середины 20-х годов был выдвинут тезис о строгом разграничении искусства и политики. Самым ярким его пропагандистом

был теоретик чешского «поэтизма» К. Тейге, в дальнейшем этот тезис получил широкое признание. Положив в основу своих рассуждений факт прогрессирующего разделения труда в обществе, ему пытался дать социологическое обоснование Б. Вацлавек, в 1926 году этот тезис, хотя и с оговорками, принимал Ю. Фучик. Но некоторые чехословацкие критики 60-х годов совершенно напрасно пытались ссылками на авторитет этих выдающихся критиков-коммунистов прикрыть свой отказ от социалистического реализма во имя «неполитического» авангардизма и выдать его за подлинно революционное искусство современности. Это было прямым извращением уроков истории. Опыт Вацлавка и Фучика свидетельствует как раз против этого. Оба они очень скоро пересмотрели свои взгляды на взаимоотношение искусства и политики, отвергли авангардизм как программу революционного искусства и стали в 30-е годы горячими пропагандистами социалистического реализма.

Марксистская литературная критика Чехословакии, как и марксистская критика других стран, восприняла выдвинутый Первым съездом советских писателей лозунг социалистического реализма как выражение своих собственных устремлений. Программа социалистического реализма, вопреки утверждениям западных советологов, разрабатывалась в 30-е годы как общая международная программа мировой социалистической литературы, соответствующая в то же время конкретным задачам литературной борьбы в каждой отдельно взятой стране.

Я хотела здесь еще раз подчеркнуть вклад, в частности, чехословацкой марксистской критики: Б. Вацлавек, К. Конрада, Ю. Фучика, Э. Уркса, Л. Штолла. Конечно, в их работах можно найти отдельные неточности; в одних вопросах, например, в ориентировании литературы на изображение цельного человека во всей полноте его общественных и индивидуальных проявлений — они были сильнее, в других, например, в вопросе о реалистическом характере отражения действительности в новом искусстве — слабее. Но в целом труды их и сегодня не утратили своей актуальности.

В чешской и словацкой литературах XIX — начала XX века критический реализм не дал столь высоких классических образцов, как, например, в литературе русской, и, очевидно, вследствие этого чехословацкие теоретики социалистического реализма склонны были по-

рой недооценивать преемственность нового метода по отношению к критическому реализму, включая последний целиком в понятие «буржуазного искусства». Однако в отношении к современному художественному творчеству критики-марксисты умели очень точно и тонко оценить степень реалистического мастерства писателя.

Что же касается авангардизма, то преодоление ошибок 20-х годов помогло критикам-коммунистам в 30-е годы выработать диалектическое отношение к чешскому сюрреализму. Так, они приветствовали антифашистскую позицию чешских сюрреалистов, ценили их собственно художественные достижения, но бескомпромиссно отвергали философские и эстетические заблуждения, способствуя тем самым приходу лучших из них — прежде всего Незвала — в лагерь социалистического реализма.

Четкие идеологические и социологические критерии обуславливали превосходство талантливых марксистских критиков даже над самыми эрудированными и тонкими критиками, стоявшими на иных позициях.

В этой связи можно вспомнить историю с книгой В. Незвала «52 горькие баллады вечного студента Роберта Давида», которая была издана анонимно в 1936 году, когда Незвал возглавлял группу сюрреалистов. Баллады в мастерской поэтической форме отражали самые животрепещущие проблемы времени, нищету и возмущение масс, идею единого фронта. Они произвели подлинную сенсацию, и критика терялась в догадках по поводу их автора. Лишь два рецензента: К. Чапек в «Лидовых новинах» в статье «Ордер на арест вечного студента Роберта Давида» и Ю. Фучик в «Руде право» безошибочно указали на Незвала, но если Чапек не пошел дальше констатации поэтической виртуозности баллад и противоречия их строгой классической формы сюрреалистической доктрине их автора, то Ю. Фучик, наряду со всем этим, увидел и нечто более значительное — прямую связь этой книги с революционной линией развития чешской поэзии. Принадлежность Незвала к авангардистской группировке не помешала критику-коммунисту отметить и приветствовать эту действительно существовавшую связь.

Лучшие работы марксистских критиков отличал широкий взгляд на вещи, умение анализировать художественное произведение не как изолированный факт, а как явление в системе. Это очень помогало им в деле объ-

единения всех лучших сил культуры для отпора фашизму.

Для иллюстрации приведу еще одно сопоставление оценок: рецензии Ю. Фучика и С. К. Неймана на роман К. Чапека «Первая спасательная» (1937). «Социальный роман релятивиста или жизнь горняков для вашего развлечения» — так назвал свою рецензию С. К. Нейман. Он с блестящим остроумием обнажил слабости этого романа, в котором показ героизма рабочих соединялся с весьма слащавым изображением классового примирения. В рецензии Неймана все было метко, но это была еще не вся правда об этой книге. Ю. Фучик в своей рецензии на «Первую спасательную» также отметил фальшивые ноты в романе Чапека, но он еще и рассмотрел его в свете общей эволюции писателя, доказал, вопреки заявлениям самого автора, неслучайность выбора рабочих в качестве действующих лиц этого романа о героизме, справедливо увидел здесь движение к более прогрессивной общественной позиции и всячески стремился это поддержать. Статьи Фучика о Чапеке вообще могут служить образцом внимательного и вместе с тем принципиального подхода к большим и противоречивым писателям неревolutionционного направления, что до сих пор еще оказывается подчас для нашей критики весьма сложным.

Столь же поучительными для нас сегодня могут быть и статьи Курта Конрада, содержащие критический анализ пражского литературного структурализма или работы Л. Штолла о сюрреализме.

Я говорю только о марксистских критиках Чехословакии, но то же самое можно было бы сказать о работах 30-х годов Т. Павлова в Болгарии или И. Фика в Польше и многих других, которые также словно бы участвуют в наших сегодняшних дискуссиях.

Верность революционным традициям прошлого, опора на них — залог успешного развития современной литературы и современной критики. Но было бы ошибочно представлять себе дело таким образом, что в марксистской критике 20—30-х годов мы можем найти готовые ответы на все или хотя бы некоторые сегодняшние вопросы. Проблемы, выдвигаемые жизнью, всегда исторически конкретны и решать их надо именно в сегодняшнем контексте. Когда мы обращаемся к опыту наших предшественников, то речь не идет об извлечении из их

трудов суммы готовых эстетических и культурно-политических решений. Речь идет о другом: изучение истории марксистской критики может подсказать нам наиболее плодотворное направление поиска, предостеречь от повторения уже давно распознанных и преодоленных ошибок, помочь разобраться в самой логике борьбы за новое социалистическое искусство.

Не без опоры на лучшие традиции марксистской критики было у нас в последние годы утверждено понимание социалистического реализма как открытой и постоянно развивающейся эстетической системы, как он трактуется, например, в книге Д. Ф. Маркова «Проблемы теории социалистического реализма» (М., 1975), в статье Б. Л. Сучкова «Социалистический реализм сегодня» («Контекст 1974». М., 1975) и других трудах. Такое понимание социалистического реализма решительно противостоит его суженым, догматическим толкованиям, а также попыткам отождествить этот термин со схематическими произведениями, появившимися в начале 50-х годов, с промахами и перегибами культурной политики того времени в целом ряде социалистических стран. Понимание социалистического реализма как открытой системы развивает наиболее дальновидные суждения по этой проблеме марксистской критики 30-х годов, но в то же время учитывает и опыт литературного процесса послевоенного тридцатилетия, обобщает его закономерности.

Надо сказать, что само понятие «открытости» у иных критиков вызывает опасения, не «санкционирует» ли «открытость» социалистического реализма интеграцию в него чуждых ему идейно-эстетических элементов. Спору нет, любой термин можно извратить, перетолковать, приспособить к совершенно посторонним целям. Что же касается концепции, о которой идет речь, то термин «открытая система» означает здесь не что иное, как способность социалистического реализма к бесконечному развитию и обогащению, его несводимость к исторически завершенным этапам. Он устремлен в будущее, «открыт» для смелых поисков и дерзаний. Это настойчиво провозглашали и критики 30-х годов, не забывая вместе с тем подчеркнуть решающее значение четкой мировоззренческой позиции автора.

«Безусловно, социалистическая разработка содержания может быть только реалистической,— говорил

С. К. Нейман, — но в самом широком смысле этого слова, которое заключает в себе возможность большого разнообразия в области формы»¹. «Если только автор не теряет путеводной нити диалектического материализма (это уже К. Конрад), — пролетарский реализм предоставляет ему полную свободу художественной формы, художественного воплощения»². «...Но мы будем противниками каждого (это снова С. К. Нейман), — кто объективную действительность намеренно деформирует в интересах идеалистических или якобы материалистических суеверий. Такова исходная точка нашего отношения к искусству»³.

В связи с современным литературным процессом и определением того места, которое занимает в нем литература социалистического реализма, хотелось бы затронуть еще один спорный вопрос. Многие критики выдвигают, наряду с понятием социалистического реализма, понятие «социалистическая литература» как более общее и широкое, включающее в себя, кроме социалистического реализма, другие литературные течения в современных социалистических странах.

Постановка такого вопроса вполне понятна. Она привлекает во внимание тот факт, что не все художественные произведения, возникающие в литературах социалистических стран, могут быть отнесены к социалистическому реализму. Не может вызвать возражений и сам по себе термин «социалистическая литература», столь же естественный, как и «социалистическая экономика» или «социалистическое планирование». Но спор идет о том, является ли концепция социалистического реализма общей основой всего социалистического искусства или же в его рамках могут существовать сегодня и иные методы, иные идейно-эстетические исходные позиции.

Если обратиться к истории, то термин «социалистическая литература», конечно же, и старше и шире термина «социалистический реализм». Он обозначает наличие в произведении, кстати, не обязательно художественном, а в такой же мере, например, и идейно-пропагандистском, социалистической тенденции. Термин «социалистический реализм» относится только к сфере искусства. Он возник на определенном, достаточно высоком

¹ S. K. Neumann. Anti-Gide. Praha, 1949, s. 116.

² K. Konrád. Ztvárněte skutečnost. Praha, 1963, s. 242.

³ S. K. Neumann. Umění a politika I. Praha, 1953, s. 93.

этапе развития революционной литературы как обозначение четко осознанной и уже весьма глубоко к тому времени разработанной идейно-эстетической программы социалистической художественной литературы. Во имя этого емкого и точного термина критики-марксисты отказались от лозунгов «пролетарской литературы», «диалектико-материалистического метода в искусстве» и т. д., которые существовали в 20-е годы. До сих пор ведутся — и будут вестись — споры о границах социалистического реализма, о его возможностях, о его взаимодействии с другими методами и т. п., но основные его критерии, и прежде всего принцип партийности, были четко определены уже на Первом съезде советских писателей и неизменно остаются в силе.

Социалистический реализм возник не как «одно из предложений», а как единая общая программа всего социалистического искусства — в этом его огромное новаторское историческое значение.

Если признать, что воплощение социалистических идеалов в искусстве может быть успешным с помощью и иных, чем социалистический реализм, творческих методов, то это, как мне кажется, ослабляет наши позиции в борьбе с теми, кто стремится сузить толкование социалистического реализма, противопоставить ему лозунг «социалистического авангардизма» и т. д.

Наглядный урок дает в этом смысле недавняя история чехословацкой литературы. В 60-е годы ревизионистские элементы пытались здесь насадить «творческий марксизм» — без марксизма и «социалистическое искусство» — без социалистического реализма. На словах они ратовали за «более широкое и свободное», чем социалистический реализм, «социалистическое искусство», а на деле пытались в корне изменить основную направленность развития социалистической чехословацкой литературы, отвергнуть принцип коммунистической партийности, поставить литературу на службу реакционным политическим целям¹. И не случайно XIV съезд КПЧ вновь подтвердил в своих решениях задачу борьбы именно за социалистический реализм. Суть, конечно, не в термине самом по себе, а в том, что за ним стоит: в про-

¹ См.: В. Достал. Судьбы социалистического реализма у нас. — В кн.: «Современная литературная критика европейских социалистических стран». Вып. I. М., 1975, с. 282—298.

должении и развитии традиций подлинно революционной литературы и марксистской критики, в борьбе за методологическое единство современной социалистической литературы на основе принципа ее партийности.

Все сказанное выше не снимает, однако, вопроса о реальной неоднородности современной литературы ряда европейских социалистических стран. Понятие «литература социалистической страны» все еще не тождественно понятию «социалистическая литература», сколь бы широко мы его ни трактовали, ибо в литературах социалистических стран мы встречаемся в отдельные периоды, как это было в той же Чехословакии в 60-е годы, с проявлением в области литературы тенденций, даже прямо противостоящих социализму, с воздействием разного рода ревизионистских и реакционно-модернистских концепций. С другой стороны, в социалистических странах возникают и такие произведения, главным образом в русле критического реализма, которые хотя и не утверждают социалистические идеалы, но и не противоречат им и могут быть весьма ценны благодаря своему нравственному потенциалу и пусть абстрактной, но ясно выраженной гуманистической направленности. Наша задача — решительно отделять эти явления от литературы, враждебной социализму, относиться к ним с должной мерой признания и уважения и пытаться воздействовать на их создателей в духе их приближения к социалистическому мировоззрению, социалистическому реализму. Как говорил З. Неедлы, врага «мы должны бить немилосердно. Когда же речь идет о друге, о союзнике, задача критики состоит в том, чтобы посоветовать, помочь, если он в чем-то ошибается. В противном случае критика может причинить много зла»¹. Но что, кроме размывания понятий, может дать включение подобных произведений вместе с произведениями социалистического реализма в одно общее определение «социалистическая литература»? Мне кажется, что в социалистических странах о «социалистической литературе» говорить надо только там, где мы действительно имеем дело с утверждением социалистических идеалов, а опыт показывает, что те произведения современных литератур европейских социалистических стран, в которых эти идеалы в той или иной степени утверждаются,

¹ «Od slov k činům». Praha, 1946, s. 32.

всегда в той или иной степени принадлежат или приближаются к социалистическому реализму, даже если их авторы почему-либо не готовы с этим согласиться.

Нельзя не признать, что введение «более широкого, чем социалистический реализм», термина «социалистическая литература» имеет некоторые привлекательные стороны с точки зрения литературной тактики, но, как мне кажется, оно не выдерживает строгой критической проверки логикой и историей и, в конечном счете, может в литературной борьбе привести к просчетам стратегического порядка. Поэтому я высказалась бы против «разведения» терминов «социалистический реализм» и «социалистическая литература», ибо второе на современном этапе развития европейских социалистических литератур есть лишь более описательное обозначение первого. Что же касается тех явлений в литературах социалистических стран, которые не могут быть отнесены к социалистическому реализму, то здесь, очевидно, надо конкретно разбираться в каждом отдельном случае, и по этим вопросам, вне всякого сомнения, споры будут продолжаться и впредь.

Когда мы говорим о сегодняшних спорах о социалистическом реализме, мы всегда четко разграничиваем наши внутренние дискуссии и ту полемику, которую критикам и литературоведам социалистических стран приходится вести против извратителей и опровергателей социалистического реализма, против буржуазных и ревизионистских критиков. Говоря о наших задачах в этой области, мне хотелось бы привести цитату из статьи В. М. Озерова, в которой подчеркивается, что нам нужны сегодня не просто отметание, а «научно углубленный и аргументированный разбор самих теоретических основ критикуемых концепций, противопоставление им творчески разработанной системы взглядов»¹. В заключение можно напомнить, что и в этой полемике нам может оказать неоценимую помощь опыт марксистской критики прошлого, которая весьма результативно вела борьбу со своими многочисленными противниками.

Наши сегодняшние задачи надо решать нам самим, но, чтобы решать их успешно, нам надо больше и глубже изучать наследие марксистской критики — наше подлинное научное богатство.

¹ «Вопросы литературы», 1972, № 4, с. 20.

**ТРАДИЦИИ МАРКСИСТСКОЙ ЛИТЕРАТУРНОЙ
КРИТИКИ В СВЕТЕ ОПЫТА СОВРЕМЕННОЙ
ПОЛЬСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ**

Вопрос, сформулированный в названии, до сих пор еще не был достаточно четко поставлен в польской научной литературе. Иногда он затрагивался в связи с исследованием других проблем, преимущественно при изучении наследия ведущих литературных критиков того направления, которое было вдохновлено историческим материализмом.

Между тем это большой и сложный вопрос. Он связан со значением традиций марксистской литературной критики для развития польской литературы, особенно в тот ее период, который начался после второй мировой войны и продолжается до сегодняшнего дня. Таким образом, решая его, мы вместе с тем пытаемся определить, насколько в развитии современной польской литературы оправдали и продолжают оправдывать себя общий подход к литературе, осуществляемый марксистской литературной критикой, и характерная для нее система оценок, совокупность требований, предъявляемых ею к литературе, а также способы исследования литературного произведения, позволяющие проникнуть в различные его уровни и пласты.

Отношение современной польской литературы к разным аспектам наследия марксистской литературной критики (подход к литературе, система оценок, программные постулаты, способы исследования) представляется неодинаковым.

Избранный нами метод исследования предполагает, что конечной инстанцией, оценивающей литературно-критические системы, а следовательно, прочность и цен-

ность определенных традиций в этой области, является сама литература, понимаемая как часть общественной действительности, а не просто как воплощение избранной литературно-критической теории или доктрины.

Именно в литературе проверяется ценность той или иной литературно-критической традиции, но эта проверка становится возможной на протяжении достаточно длительного периода времени, охватывающего, по крайней мере, несколько десятилетий, может быть, целую эпоху или историко-литературный период. Критерием оценки литературно-критических традиций, является широко понимаемый опыт литературы. Показательным в интересующем нас аспекте может быть, по-видимому, тридцатилетний период развития польской литературы, прошедшей после 1945 года через разного рода трудности и осложнения и приобретшей в результате богатый опыт и с точки зрения возможностей проверки литературно-критической традиции.

Литературу как конечную инстанцию для определения ценности критических традиций следует понимать широко; составной частью входят в нее современная литературно-критическая мысль, воплощенная в литературной публицистике, эссеистике, отраженная в рецензиях. В них содержатся предъявляемые к литературе требования, выявляются недостатки, высказываются прогнозы, определяется направление, с которым связаны надежды на осуществление литературой своих задач. Особый интерес вызывает соотношение этих требований с программой, выдвигаемой марксистской литературной критикой на протяжении всего ее развития.

Следовало бы определить само понятие традиции. С неизбежным в данном случае упрощением принимается следующий рабочий тезис: к традиции марксистской литературной критики в Польше мы относим все элементы наследия этого литературно-критического направления, ощущаемые уже как исторические, из которых в настоящее время отбирается то, что является созвучным современности. Возникновение этой традиции относится к двум последним десятилетиям XIX века, дальнейшее развитие приходится на межвоенные годы, внесшие в нее новый вклад. Последняя фаза накопления опыта протекает в изменившихся общественно-политических условиях Народной Польши и завершается на рубеже 50-х и 60-х годов. Это граница того периода;

когда наследие ощущается как традиция. Последующее уже четко осознается как современность. Здесь уже осуществляется выбор из этого наследия, его оценка.

Широта очерченного таким образом периода, на протяжении которого формировалась и обогащалась традиция марксистской литературной критики в Польше, принципиально затрудняет однозначную ее оценку. Это неизбежная трудность, проистекающая из существенного изменения в положении марксистской критики после 1945 года. С момента своего зарождения и до 1939 года она была направлением, оппозиционным по отношению к литературной идеологии, которая одобрялась тогдашним политическим строем и поддерживала его. Принципы функционирования марксистской критики в литературной и общественной жизни претерпели радикальные изменения в связи с изменением политического строя в Польше. В условиях социалистической Польши возросла мера ответственности марксистской литературной критики, что заставляет иначе, чем в предшествующий период, подходить к ее достижениям и ошибкам.

Несмотря на большие затруднения, связанные с различной ролью марксистской критики в польской литературной жизни, исследование нужно все-таки довести до начала 60-х годов. Завершение исследования 1939 годом кажется по целому ряду причин привлекательным, поскольку позволяет получить более ясную и четкую картину. Но в таком случае мы упустили бы существенный опыт периода 1945—1949 и 50-х годов.

И, наконец, последнее вступительное замечание: здесь будет сделана попытка оценить опыт марксистской литературной критики и ее вклад в современную литературную мысль. При этом избирается такая точка зрения, благодаря которой устанавливаются особые пропорции между основными элементами этой традиции, определяемые особенностями настоящего этапа развития польской литературы. Прежде чем пояснить, о чем идет речь, заметим, что традиции марксистской литературной критики, ее опыт и завоевания условно объединяются нами в три группы.

В первую из них входят бесспорные достижения марксистской критики, явившиеся в свое время выдающимися открытиями и получившие затем широкое распространение, как, например, тезис о необходимости рассмотрения литературного произведения в его много-

сторонних связях с общественной жизнью. Хотя еще существуют методологические направления, недооценивающие эти связи, тем не менее доминирует убеждение в их существовании, в их огромном значении даже в тех случаях, когда основное внимание сосредоточено на внутренней структуре произведения. Марксистская мысль, связывающая явления искусства и литературы с общественной почвой, способствовала распространению именно такого понимания художественных явлений. Правда, не все, пишущие о связях литературного произведения с общественной жизнью, о генетических и функциональных связях, имеют в виду одно и то же, тем не менее марксистские положения, касающиеся этих связей, широко распространены, и внимание исследователей привлекает уже изучение механизма этих связей. Такие достижения марксистской литературной критики, которые в принципе получили всеобщее признание и не вызывают серьезных споров среди марксистов, займут здесь относительно меньшее место.

Вторая из упомянутых групп объединяет негативный опыт марксистской литературной критики, ибо был и такой. В качестве примера из польской литературы достаточно указать на выступления начала 20-х годов, когда польская марксистская критика находилась под влиянием Пролеткульта. Более близким по времени примером может служить критическая практика, характерная для первой половины 50-х годов. На негативном опыте мы не будем сосредоточивать наше внимание, так как ограниченность объема данной работы не позволяет произвести всесторонний и тщательный анализ этого явления. Мы обратимся к нему лишь в связи с рассмотрением других проблем.

Мы обратимся к той части опыта польской марксистской литературной критики, накопленного в течение всего периода ее развития, от конца XIX века до начала 60-х годов нашего столетия, который связан с трудными, неоднозначными проблемами, вызывающими споры не только между марксистами и немарксистами, но также и в марксистских кругах. Постановка именно таких проблем представляется нам не только особенно интересной, но и особенно полезной.

Одной из существенных антиномий, характерных для существования литературного произведения и художественного творчества вообще, является противоречие меж-

ду индивидуальным, личностным и неповторимым характером произведения и его бытованием в обществе, выполнением им важных общественных функций. Последствия этой антиномии проявляются постоянно, приобретая разные конкретные очертания. Например, они приобретают форму извечной по сути оппозиции между индивидуальными намерениями художника и требованиями, предъявляемыми к нему, или, в более общем смысле — к литературе и искусству обществом. История марксистской литературной критики в значительной мере является историей попыток преодоления этой оппозиции. Несомненная заслуга марксистской критики — указание на то, что индивидуализм, особенно в крайних формах своего проявления, является симптомом кризиса литературы и ведет к этому кризису, усугубляет его. Ценными страницами истории марксистской литературной критики в этом смысле являются критические работы Людвика Кшивицкого, Вацлава Налковского, Станислава Бжозовского (того периода, когда он был наиболее близок к марксизму, то есть накануне 1905 г.), Юлиана Мархлевского, полемизирующие с иллюзиями части польской интеллигенции, с эстетизмом и парнасизмом, определяющие задачи искусства, литературы и ее создателей по отношению к широким общественным кругам, особенно по отношению к тем, кто ранее был лишен возможности пользоваться достижениями человеческой культуры, а впоследствии стал все более смело заявлять о своих правах.

Далее в рассмотрение этой проблематики внесли свой вклад критики межвоенных лет: Мечислав Шука, подчеркивающий общественную функциональность художественных и литературных произведений; Станислав Бачиньский, который, комментируя итоги I съезда советских писателей в Москве в 1934 году, указывал на необходимость и возможность выхода из этического релятивизма, распространившегося в то время в польской литературе; Игнаций Фик, полемизирующий с литературой болезненно-ущербного психологизма, напоминающий об объективно существующем достоинстве человека. После 1945 года к этим традициям обратились критики марксистского литературно-общественного журнала «Кузница». «Кузница» боролась за новый стиль мышления, за мышление историческое, против релятивизма и «внутренней эмиграции». Она боролась — и бо-

ролась эффективно — за привлечение польской интеллигенции, а также литературы и ее создателей на сторону революционных преобразований в новой Польше. Благодаря «Кузнице» широкие круги польской интеллигенции знакомилась с марксистской мыслью, находили в марксизме новые исследовательские перспективы и объективную систему ориентации в сфере общественных ценностей.

Отстаивание общественной роли литературы является важнейшей чертой марксистской критики. Заслуживает внимания и ее отношение к законам искусства и связанным с ними правам творческой личности.

Искусство — общество — политика. Интересы искусства и интересы общества сталкивались в сфере политики. Конфронтация искусства и политики, длящаяся по сей день, хотя и приобретающая различные конкретные формы, возникла в самом начале того периода, который мы рассматриваем, изучая традиции марксистской литературной критики. Особенно важную роль в этой конфронтации сыграло и играет рассматриваемое нами направление в критике. История этой конфронтации временами принимала драматический характер. Марксистская литературная критика, как правило, умела последовательно отстаивать права революционной политики. В какой мере умела она отстаивать права искусства?

Значительный опыт был накоплен уже в конце XIX — начале XX века. Ценным элементом этого опыта было объективное отношение марксистской литературной критики к творчеству писателей, связанных с модернистскими течениями этого периода, к художественной богеме, к ее протесту против общества.

Что может быть более чуждым марксистской литературной критике, чем позиция, основанная на бегстве от действительности, отношении к искусству как абсолюту, как к вневременной и поистине единственной ценности? Что может быть более чуждым ей, чем категорическое противопоставление интересов искусства общественным и политическим интересам? И тем не менее — а с сегодняшней перспективы это представляется не менее ценным, чем вышеупомянутые заслуги марксистской литературной критики, — она оказалась способной еще в свой начальный период произвести глу-

бокий и тщательный анализ модернистского художественного бунта.

Однозначно отрицательно оценивала эта критика, например, современные романы Генрика Сенкевича «Без догмата» и «Семья Поланецких», видя в них выражение мещанской идеологии. В оценке этих произведений она была непреклонна. Иное отношение было проявлено к представителям эстетического бунта «Молодой Польши».

Людвик Кшивицкий, идеолог социалистической «левицы», был врагом мещанина, обывателя, филистера, презиравшего художников и одновременно жаждавшего признания своей значительности, возможного лишь путем увековечения себя в произведении искусства. Обыватель относился к искусству как к игрушке и развлечению, к художнику — как к устроителю этого развлечения. Протест против так понимаемого общественного служения искусства толкал художников на позиции эстетизма и углублял декадентские настроения. Критика этих настроений и осуждение программы «искусства для искусства» в конкретно-общественной ситуации могли бы прозвучать как поддержка требований обывателя. Кшивицкий анализировал это явление, пытался найти его социальные причины. Он тщательно формулировал свои оценки. С одной стороны, чтобы четко прояснить свой взгляд на общественные задачи искусства, а с другой — чтобы не оказаться в одном лагере с мещанином, нападающим на художественную богему. Кшивицкому художник был всегда ближе, но это не означает, что он был с ним до конца солидарен: он стремился понять его побуждения.

Очень характерным для этой позиции марксистской литературной критики является признание Кшивицкого, предвещающее его обзор программы «искусства для искусства»:

«Иногда мне хотелось ударить по истерикам в литературе, но при виде того, как жрецы мещанского самодовольства измываются над этой болезненной, иногда голодной и всегда жаждущей, какого-нибудь человеческого слова горсткой людей, я инстинктивно принимаю сторону выведенных из себя, даже психически неуравновешенных художников.

Всякий раз, когда я буду иметь дело с гонителями вроде... «мудрецов»-филистеров, изрыгающих анафемы,

я встану рядом с гонимыми. Мой счет с ними — это другой, особый счет»¹.

Юлиан Мархлевский полемизировал с Зеноном Пшесмыцким (Мириамом) в известной статье «Химерический взгляд на отношение общества к искусству»², написанной в 1901 году. Он полемизировал как публицист-демократ и общественный деятель, как материалист, отбрасывая узкие, мещанские, элитарные определения искусства. Он ратовал за искусство, которое могло быть воспринято самыми широкими массами. С восхищением говорил он о толпах людей, посещающих в Дрездене Цвингер с его художественным собранием. Парадоксально, но при этом он проявлял большее, чем Мириам, понимание роли искусства в жизни человеческой личности, которая благодаря общению с шедеврами становится богаче, масштабнее, чище. Он понимал законы искусства и его значение в жизни личности.

Оба эти примера, взятые из раннего периода развития марксистской литературной критики, свидетельствуют о признании ее представителями прав искусства и прав художников, даже тогда, когда эти права внешне — а иногда и не только внешне — вступали в противоречие с культурной и художественной программой, развивающейся под влиянием социалистической идеологии.

Эти примеры показательны для важного и ценного течения внутри польской марксистской литературной критики. В дальнейшем это течение имело продолжателей, хотя и не всегда последовательных.

Здесь следует упомянуть, например, о новаторской и оригинальной художественно-публицистической деятельности редактора марксистского журнала «Дзвигня» (1927—1929) Мечислава Щуки, о широте взглядов ведущего критика 30-х годов Игнация Фика, сформулировавшего моральную задачу, а одновременно и обоснование в тогдашней идеологической ситуации позиции критика-марксиста, которому иногда приходилось полемизировать со своими идейными единомышленниками: «Горизонт писателя должен быть открытым, его крышей должны стать воздух и солнце. Иначе он задохнется. Писатель,

¹ K. R. Żywicki (L. Krzywicki). O sztuce i nie-sztuce (Luźne uwagi profana). — «Prawda», № 11—14, 1899, tu: № 11.

² «Prawda», 1901, № 19—20.

даже партийный, должен быть совестью своей группы, должен видеть дальше, яснее, критичнее. Когда он спорит со своими, то это не означает измены»¹.

Продолжением этой традиции была литературно-критическая практика 1954—1956 годов, основанная на смягчении догматизированных критериев оценки и признании прав литературы.

С другой стороны, когда эти права и интересы не были достаточно признаны, имели место явления, которые с перспективы времени предстают в невыгодном свете. Достаточно напомнить о заблуждениях теоретиков «литературы факта» на рубеже 20—30-х годов, отрицавших правомочность вымысла и сюжетных построений в литературе.

Игнорирование специфических прав и законов искусства и литературы привело в результате к возникновению той небезопасной с точки зрения последующего развития литературы, но к счастью, вскоре преодоленной идейно-литературной ситуации, которая сложилась в начале 50-х годов.

Существующая связь между правами литературного творчества, правами литературы и правами общества содержит в себе сложную и постоянно возобновляющуюся проблему отношения марксистской литературной критики к авангарду и художественному эксперименту. Внутри этой критики возникали различные, часто противоположные точки зрения. Были случаи полного отрицания авангарда и восхваления традиционализма в литературе — примером тому служат хотя бы формировавшиеся под влиянием Д. Лукача эстетические воззрения, которые получили развитие в Польше уже в 1947—1948 годах, а в течение нескольких последующих лет стали главенствующими. Были и случаи столь далеко зашедшего признания авангардистских течений, что даже утверждалось, будто бы между идеологической прогрессивностью художника и его новаторскими поисками в искусстве существует прямая зависимость. Причем зависимость двусторонняя. Художник с прогрессивными политическими и общественными взглядами должен быть новатором в искусстве. И наоборот: каждый экспериментатор в искусстве объявлялся прогрессивным с политической и общественной точки зрения.

¹ I. Fik. Linie podziału w literaturze. — «Pion», 1938, № 51—52.

Между двумя этими противоположными полюсами складывалась история отношений марксистской литературной критики к авангардистской литературе. За разнообразием мнений и убеждений стояла принципиальная проблема: какие литературные направления верно объясняют мир, учат понимать его, то есть вооружают читателя средствами, позволяющими ему овладеть этим миром? Усложняющаяся общественная действительность, как и действительность внутреннего мира личности, побуждала литературу к поискам новых формальных решений, которые часто лишь на первый взгляд были формальными. За ними нередко скрывалось видение, понимание мира во всей его сложности и свойственное искусству стремление к обновлению средств своего выражения, чтобы избежать их стертости, избитости, банальности.

Марксистская литературная критика, подчеркивающая общественную функцию литературы, выступала против проявлений слишком далеко заходящего экспериментаторства, ведущего к непонятности, к ослаблению или разрыву связей литературы с обществом. Она требовала, — и это требование по сей день не утратило своей ценности, — чтобы литературный эксперимент, поиски и применение новых художественных средств были оправданы исследованием новых сторон человеческого бытия, новым содержанием, высшей идеей, организующей элементы разнонаправленных поисков, мыслью, упорядочивающей наблюдаемый мир.

В этом контексте особенно ценной является традиция, связанная с выступлениями Игнация Фика по поводу польской авангардистской поэзии. По его мнению, авангард должен соединять в себе новые средства выражения и новое содержание. От подлинного авангарда он требовал ведущей идеи, которая объединила бы элементы идущих в разных направлениях поисков. Фик смотрел на формальные искания с более широкой перспективой, чем другие критики. Он отрицательно оценивал не поиски авангарда, а тех поэтов, которые находились в плену своих экспериментаторских привычек и формальных поисков, увлекались психическими аномалиями или занимались крикливой саморекламой, претендуя на роль общественных деятелей. Он предостерегал от увлечения новаторскими поэтическими приемами при одновременном «забвении существенных потребностей общества».

Отношение марксистской критики к литературному авангарду или, если посмотреть более широко, к поискам новых литературных форм не сводится лишь к отношениям между критиками-марксистами и художниками — представителями литературного авангарда. Сюда относятся и расхождения между марксистскими критиками. В истории марксистской литературной критики в Польше были эпизоды, когда эти внутренние расхождения проявлялись вовне. Речь идет об отношениях между коммунистами-художниками и коммунистами — политическими руководителями, идеологами, которые с недоверием относились к художественному авангарду. Эти эпизоды все еще мало исследованы. Чаще всего мы располагаем здесь косвенными, обычно односторонне излагаемыми данными. Это скорее следы полемики в кругах марксистских критиков, чем сама полемика. Обрисованный здесь конфликт является, естественно, одним из проявлений охарактеризованной выше антинормии между интересами искусства и интересами политики. Художники левого направления были склонны защищать права искусства и литературы, левые политические руководители, напротив, — перед лицом актуальных и важных общественных задач были готовы подчинить интересы искусства интересам политики.

Эти литературно-критические дискуссии сопровождались столь же значительными художественными дискуссиями. Достаточно вспомнить поэтический спор Вандурского с Броневским, отстаивавшим в своем творчестве права поэзии; из более позднего времени стоит вспомнить Тадеуша Боровского, который ради непосредственной политической пользы (впрочем, как вскоре оказалось, неверно понимаемой) отказался от своей замечательной прозы, обратившись к политической публицистике.

Этот опыт также относится к традициям марксистской литературной критики и должен быть предметом тщательного изучения и анализа, поскольку мы касаемся здесь областей, где были понесены ненужные потери, которых мы могли бы избежать.

Важной составной частью опыта марксистской литературной критики является ее борьба за реалистическую литературу, которая объясняла бы мир, исследовала его, учитывая его существенные черты и закономерности, помогала в овладении им, вносила ясность и

порядок в хаос явлений, а тем самым играла бы важную роль в деле изменения мира. Борьба за реализм в польской марксистской литературной критике наиболее полно развернулась и последовательно велась в начале 30-х годов, в период отхода от заблуждений, связанных с «литературой факта».

Борьба марксистской литературной критики за реализм была направлена против пассивной регистрации фактов и событий, против репортажной описательности. Она ориентировала на поиски нового отношения человека к миру, отношения активного, изменяющего действительность. А также на поиски художественного метода, который синтезировал бы накопленный обществом опыт, способствовал бы упорядочению хаоса, созданию «ясных и простых конструкций»¹. Это была борьба за произведения, которые должны были организовывать и строить.

Борьба за реалистическую литературу была направлена против «нутряной» литературы, трактующей человеческую психику как независимое царство. Она была протестом против сведения мотивов человеческой деятельности к физиологическим факторам, была призывом к рационализму против иррациональных тенденций. Она выступала за мышление общественными категориями. Она стремилась к такому пониманию человека и его места в действительности, которое отвергало бы моральный релятивизм. Это была борьба за активного человека, формирующего окружающую жизнь, способного преодолеть преграды, за человека с глубоким чувством собственного достоинства.

После второй мировой войны борьбу за реализм продолжила «Кузница», определившая новые перспективы развития польской литературы. Она требовала, чтобы содержанием литературы стали человеческие дела, исторически правдивый образ человека, его личной и общественной деятельности, основанный на верном определении причинно-следственных связей, которые управляют поведением человека, живущего в обществе.

Программа реализма, провозглашенная «Кузницей» на заре Народной Польши, не была узкой доктриной. Это была открытая программа, связанная с лучшими

¹ I. Fik. *Miny trudne i miny łatwe* (na marginesie książki Gombrowicza «Ferdydurke»). — «Nasz Wyrzaz», 1938, № 3.

традициями европейской литературы XIX века, стремящаяся подвергнуть последовательной проверке важнейшие литературные явления нашего столетия. Пробным камнем был общественный опыт, обогащенный и углубленный войной и оккупацией. «Кузница» обращалась к истории, прививала польской интеллигенции стиль исторического мышления, видела в историзме Маркса основы для выработки объективных моральных норм. Она предлагала новое видение мира, в котором господствует познаваемый порядок, иерархия ценностей, опирающаяся на общественные критерии, где человеческие поступки приводят к осязаемым результатам.

В заключение следует отметить еще одну важную сторону марксистской литературной критики. Она всегда отличалась глубокой идейностью, формировала целостное мировоззрение, требовала от литературы и литературной критики идейной последовательности, настаивала на идейном и художественном выборе. Ей всегда была чужда идеологическая индифферентность, мировоззренческая расплывчатость. В традиции марксистской литературной критики никогда не было места анонимной и безличной критике, равнодушным оценкам. Ей всегда было присуще очень серьезное отношение к литературе.

Когда мы знакомимся с сегодняшними стремлениями и надеждами, выражаемыми представителями самого молодого литературного поколения польских писателей, мы замечаем, что эти стремления и надежды обращены к традициям, накопленным тем направлением польской литературной критики, которое черпало вдохновение в историческом материализме.

К ВОПРОСУ О ТРАДИЦИЯХ МАРКСИСТСКОЙ ЛИТЕРАТУРНОЙ КРИТИКИ ВЕНГРИИ

К числу наиболее важных проблем, связанных с развитием социалистической литературы, принадлежит проблема отношения сегодняшней марксистской критики к своим традициям. В научном анализе литературной критики как одной из форм общественного сознания необходимо строгое соблюдение принципа историчности. В данном случае это означает не что иное, как учет того неоспоримого факта, что все повороты истории обусловлены объективными законами социального развития и что новый общественный идеал и новая программа искусства могут воплотиться в жизнь лишь во взаимодействии с объективными обстоятельствами. Внеисторический же подход — это, по существу, лишь иллюзия, ибо культура не существует в безвоздушном пространстве. Именно поэтому даже самая современная критика не может рассматриваться вне ее традиций, и в этом отношении она несколько не отличается от художественной литературы. Для обеих форм сознания традиция представлена накопленным всей человеческой культурой и передаваемым из поколения в поколение опытом познания и нравственных ценностей. Именно поэтому традиция находится в постоянном взаимодействии с дальнейшим развитием, новаторством, обновлением, разумеется, то в гармонии, то в конфликте с последними, и весьма характерным для этого процесса является то, что по мере все большей консолидации общества после революционного поворота новая формация осваивает и берет на вооружение все более глубокие слои традиции. Во всем этом выражается та же потребность, кото-

рую у нас наиболее ясно сформулировал Аттила Йожеф. По его словам, задачей социалистического писателя является не только рассказать о жизни рабочих и о рабочем движении то, о чем умолчала или чего не заметила и не поняла буржуазная литература; он должен не просто дополнить картину мира, а заново ее переосмыслить. Вот это переосмысление и означает полное овладение традициями. Разумеется, пути к этому обусловлены классовой точкой зрения, и если бы мы сегодня поставили своей задачей рассмотреть взаимоотношение современной марксистской литературной критики и ее традиций во всей их полноте, то мы должны были бы говорить как о гармонии, так и о конфликтах этого взаимодействия. Не следует также думать, что между сегодняшней критикой и ее *собственными* традициями это взаимодействие всегда складывается гармонично и без всяких конфликтов. Хотя и не классовые, но просто общественные изменения делают постоянно необходимым критическое отношение к традициям и их дополнение. Нельзя также забывать, что критика является идеологической формой сознания, то есть ее социалистическая направленность всегда находится в более непосредственном контакте с теоретической концепцией революционного движения, чем это наблюдается в области художественной литературы. Следовательно, что касается собственной истории марксистской критики, то в ней взаимодействие традиций и настоящего определяется также и происходящими в общественных отношениях изменениями и развитием теоретических концепций. Разумеется, эти изменения, в свою очередь, отражают общественные проблемы, которые влияют на критику и непосредственно. С другой стороны, поскольку критика занимается осмыслением и оценкой литературного творчества и, выражаясь более обобщенно, является совокупностью мыслей о литературе, то ее позиция находится не в простом подчинении у культурной политики, а как бы интегрируется с нею; ведь в конечном счете политика в области литературы тоже является фактором литературного мировоззрения.

Другим следствием идеологического характера критики является всеобщность, универсальность ее связей. Несколько лет назад наш Институт литературоведения ВАН приступил к написанию истории венгерской литературной критики, и вскоре мы пришли к заключению,

что всемирная история культуры накладывает на историю критики гораздо более заметный отпечаток, чем всемирная литература на историю национальной художественной литературы. Кроме того, необходимо принять во внимание связи внутри международного рабочего движения, что существенно ускоряет обмен идеями и в области критики. Итак, перед нами вырисовывается своеобразная формула соотношения современной марксистской критики и ее традиций. Образно говоря, критика является типом творчества с тройной связью: как продукт определенной эпохи она непосредственно зависит от общественных детерминант; однако предметом ее исследования является художественная литература, которая сама тоже есть общественный продукт, и таким образом она является для критики источником опосредованной связи с жизнью общества; далее следует учесть большую роль традиции. Эта тройная связь, выражаясь другими словами, не что иное, как обусловленность сегодняшней литературной критики настоящим и традициями прошлого, в которых национальное наследие является частью всеобщего достояния человеческой культуры.

Такой, кажущийся на вид отвлеченным, ход рассуждений оправдывается, однако, практическими уроками жизни современной венгерской литературной критики. В 1972 году Рабочая группа по вопросам культурной политики при ЦК ВСРП опубликовала Документ о литературной и художественной критике¹. В этом документе была сделана попытка определить главные направления сегодняшней марксистской критики на основе принципа, согласно которому «внутри марксистской критики, возможно, и существует расхождение мнений, но что касается основополагающих принципов, то здесь нет и не может быть различных направлений». В этом документе культурной политики различаются три главных направления в современной критике. Первое считает реализм центральной категорией марксистской эстетики. Второе выступает за возрождение авангардистских традиций, надеясь тем самым расширить и обогатить понятие реализма. Третье занимается анализом уроков прогрессивного, но не революционного течения венгерской литературы прошлого, сознавая, однако,

¹ На русском языке см.: «Вопросы литературы», 1973, № 2.

решающее значение революционного наследия. Очевидно, что и в этой попытке «классификации» современной критики использованы точки отсчета, восходящие к традициям. Можно заметить, что эта классификация не является однородной, поскольку авторы исходили не из традиций критики, то из традиций истории литературы. Однако сама потребность в выяснении позиций критики представляется не только оправданной, но и жизненно необходимой прежде всего в интересах самой критики. Поэтому мы убеждены, что разрабатываемый нашим институтом обобщающий труд по истории венгерской критики окажется полезным и для работы сегодняшних литературных критиков: этот труд будет служить научно-исторической базой для определения сегодняшних позиций в критике, отправной точкой для оценки тенденций внутри марксистской критики, а также будет способствовать поднятию уровня полемики с немарксистскими направлениями.

Современная венгерская марксистская критика является не только продолжателем марксистской критики периода между двумя мировыми войнами, но и ее «дискутирующим» наследником. То время было периодом роста венгерской марксистской критики. Социалистические веяния впервые проявились у нас в социал-демократической критике начала века, которая была не лишена вульгаризации, считая единственной ценностью произведения его идейное содержание, непосредственно служащее партийной программе. Поворот в истории венгерской критики вызвали прежде всего литераторы из среды венгерской коммунистической эмиграции в Советском Союзе, в их числе следует в первую очередь назвать имена Дёрдя Лукача и Йожефа Ревая, чья деятельность отличается наибольшей масштабностью и силой воздействия на последующее развитие литературной критики Венгрии. Речь здесь и далее идет не об их политических концепциях и позициях, претерпевавших со временем различные изменения и заслуживающих особого разговора, а об их воззрениях на литературу. Уже с первых выступлений Лукача и Ревая стало ясно, сколь важные новые моменты принесли они в литературную критику и теорию. В тогдашнем венгерском литературно-критическом сознании не было даже намека на то стремление к точности, которое характеризовало русскую формальную школу и некоторые англо-саксонские

направления. Лукач и Реваи, не вступая в непосредственную дискуссию с «точными» направлениями, стали работать над созданием объективной теории литературы. Поставленные ими вопросы коренились в общественных и политических проблемах той эпохи, однако ответы на них — ввиду их обобщенно-теоретической формулировки — служат ответами и на проблемы нашего времени. Ведь до сих пор имеет распространение внеисторический подход и скептическое отношение к оценке взаимосвязей литературного произведения с общественной жизнью. Снова и снова встают вопросы: существует ли общественная потребность в применении к литературе внелитературных принципов? Имеет ли исторический подход реальную основу, не абсолютизируем ли мы идеалы своей эпохи, или иначе, не принять ли нам удобные позиции релятивизма? Как осуществить интеграцию правомерных требований литературно-центричного анализа без отказа от исследования внешних связей произведения? Работы Лукача и Реваи того времени смогли обрести большое значение не только для формирования венгерского социалистического критического мышления, но и для всей венгерской теории литературы потому, что они доказали, что марксистская эстетика должна рассматривать общественный принцип не как побочное, а как существенное условие подлинного познания. Для них литература есть выражение человеческого мира, который, в свою очередь, зависит от материальных сил; средством же выражения являются рожденные одновременно содержание и форма. Поэтому их литературные воззрения расходятся как с практикой прямой политической оценки художественного произведения, так и с вульгарной социологией. В своем воззрении на литературу они исходят из того, что общественное ядро можно найти даже в самой малой клетке ткани произведения. С помощью марксистской диалектики они разрешают также и дилемму историзма. Они не хотели проектировать в прошлое законы своей эпохи, однако отказались и от бездейственного релятивизма. История рассматривалась ими как вечное движение, при этом они видели и основу этого движения — преобразование и изменение материальных сил.

Сегодня мы едва ли в полной мере осознаем новаторство такого подхода, ведь выше названы такие принципы, которые являются основополагающими кате-

гориями марксистского критического мышления. Однако в тот период их утверждение было поистине открытием для венгерской критики. Эти принципы сначала получили признание в узком кругу венгерских коммунистов, а после Освобождения они дали совершенно новую перспективу для всей венгерской литературной жизни. Утверждению марксистских принципов в нашей критике мы в первую очередь обязаны Лукачу и Реваи.

Можно сказать, что эти два крупнейших венгерских мыслителя с разных сторон подходили к решению одних и тех же задач. Лукач, главным образом, в своих теоретических работах, а Реваи в базирующихся на теоретической основе литературоведческих и критических исследованиях,— прокладывали новый путь, на практике применяя к литературе принципы марксистской теории.

Критическая деятельность Дёрдя Лукача, наряду с его эстетическими и философскими работами, оживилась после 1938 года, когда он стал сотрудником выходящего в Москве на венгерском языке журнала под названием « Уй ханг » («Новый голос»). По существу, он переводил здесь на язык текущей критики теорию реализма, разработанную им еще в 30-х годах. Известно, что эту теорию он создал в сотрудничестве с такими крупнейшими советскими эстетиками, как М. Лифшиц. Лукач отстаивал первостепенное значение реалистической литературы, отражающей самую суть общественных процессов, в отличие от других направлений, погрязших, по его мнению, в иллюзиях или просто обходящих стороной главные вопросы общественной жизни. В высшей степени важной задачей он считал переоценку истории венгерской литературы, выдвижение на передний план ее революционных традиций. В современной литературе он специально выделял литературу, тесно связанную с политикой, и считал цепь революционных традиций, тянущуюся с XVIII века, единой и непрерывной. Лукач призывал к сплоченному действию все выступавшие против фашизма, но разрозненные, препирающиеся, а иногда и просто изолированные друг от друга группировки венгерского левого движения. В период после Освобождения идея новой, социалистической культурной политики национального единства могла смело опереться на эту программу Лукача, а его теория реализма послужила основой для координирования литературных и критических начинаний.

Самый плодотворный период в творческой деятельности Йожефа Реваи также связан с московским журналом «Уй ханг». Здесь он опубликовал свои основные работы. Сам он не раз писал о том, что на изучение тех или иных литературоведческих и теоретических вопросов его наталкивали общественные и национальные проблемы его времени, а также актуальные задания партии. Распространение фашизма, противоречивые внутриполитические события в Венгрии ясно показывали, что в этих новых и чрезвычайно сложных условиях политика готовящейся к социалистической революции партии должна быть весьма предусмотрительной, должна в равной степени уметь смотреть как далеко вперед, так и назад. Этот путь привел Реваи к исследованию наследия художников, в творчестве которых наиболее ярко проявлялись проблемы национального и общественного развития (творчество Шандора Петефи и Эндре Ади, история «народного движения» 30-х годов). При этом анализируемые им художественные произведения и литературные направления Реваи не использовал в качестве простой иллюстрации политических положений: даже самый сложный формальный анализ он органично вписывал в свою теоретическую концепцию. Так, например, достоверность созданной Ади картины мира он доказывал посредством подробного анализа своеобразия символизма поэта. И в других исследованиях он неизменно выделял в произведении те места, где лучше всего прощупывался пульс времени. Таким образом, общественный принцип никогда не выступал у него лишь как фон или биографический мотив, он был закономерным и органичным компонентом исследуемого им литературного материала. Поэтому понятно, что начавшееся около 1948 года обновление венгерского литературоведения и критики пошло по следам Реваи как в выборе тем и методики, так и в теории.

Разумеется, наследие Лукача и Реваи заслуживает не только изучения, продолжения и развития, но и объективного критического осмысления. Наиболее спорным моментом в творческом наследии Лукача, дискуссии вокруг которого идут уже четверть века, является теория так называемого «большого реализма». Взяв за основу модель реализма XIX века, он непосредственно из нее выводил направленность социалистического реализма. Эта теория «большого реализма» не принимала во вни-

мание ценные моменты в нереалистических течениях XX века, прежде всего в левом авангардизме. На это справедливо указывалось в дискуссиях 60-х годов. Ревай, по существу, также отождествлял идеалы социалистического реализма с идеалами реализма XIX века, поскольку он главным образом защищал принцип общедоступности литературы и гармоническое представление о мире. Поэтому в полной мере поэзию мятежного межвоенного периода он сумел оценить только после 1956 года, хотя тот период был представлен и социалистической по духу поэзией А. Йожефа. В 50-е годы Лукач и Ревай дискутировали между собой, но в будущем, несомненно, будет выявлена близость концепций этих кажущихся противников.

Мы стремимся к созданию литературы социалистического реализма, которая была бы в состоянии отразить всю сложность современного индустриального, урбанизированного мира. В этом плане был бы равно ошибочен и разрыв с традициями искусств прошлого, и их возведение в вечный закон. Но, критически воспринимая некоторые стороны концепций Лукача и Ревай, мы считаем необходимым подчеркнуть исключительно важный вклад этих выдающихся представителей венгерской марксистской критики в ее становление и развитие.

ФОРМИРОВАНИЕ ПОНЯТИЯ «НОВОГО РЕАЛИЗМА» В БОЛГАРСКОЙ КРИТИКЕ 20—30-х ГОДОВ

Самое молодое и вместе с тем самое передовое искусство XX века — это искусство социалистического реализма. У его истоков стоит великий русский писатель Максим Горький. Велико значение Октябрьской социалистической революции и процессов, связанных с нею, для развития мировой литературы, в том числе — болгарской. За всю мировую историю человечества ни одно общественное движение, ни одна революция не оказали такого могучего, разностороннего и благотворного воздействия на мировой культурный процесс. В свое время болгарский критик-марксист Георгий Бакалов писал: «Октябрьская революция изменила у нас соотношение сил. «Национальный блок» распался и, как железные стружки вокруг полюсов магнита, каждый класс, прослойка, группа начали искать и определять свое место на одном из социальных полюсов. Влияние буржуазной идеологии на рабочие массы испарялось. Социализм перестал быть миражом мечтателей, его контуры стали очерчиваться сквозь пламя революции на близком северном горизонте. Впервые в истории человечества свершилась революция большинства в интересах большинства... Этот подъем революционной волны помог нашей партии стать первостепенной силой в Болгарии»¹.

¹ Г. Бакалов. Руското революционно влияние в България. — В сб.: «Съветската литература в България. 1918—1944», т. 3. София, 1969, с. 8.

• Это было написано и опубликовано в 1921 году. Болгарский критик верно отметил новые явления. Разумеется, с течением времени воздействие Октябрьской революции и молодой советской литературы становится все глубже и многообразнее, все органичнее и плодотворнее. Если сначала оно сказывалось в первую очередь на революционно-пролетарской поэзии (Димитр Полянов, Христо Смирненский, Крум Кюлявков), то затем оно способствовало отказу некоторых авторов от декадентства и модернизма в пользу социального искусства (Гео Милев, Христо Ясенев, позже — Людмил Стоянов), усилению демократических традиций критического реализма 20—30-х годов. Например, критическому реализму этого времени по сравнению с критическим реализмом предвоенных лет присущи новые черты — более последовательная критика капиталистического общества (повесть Л. Стоянова «Холера», 1935), больший историзм, обращение к героическим характерам, формирующимся в социальной борьбе (роман С. Загорчинова «День последний», 1932—1934; повесть Л. Стоянова «Мехмед Синап», 1936; роман О. Василева «Гайдук мать не кормит», 1937). Эти и многие другие черты литературного развития Болгарии между двумя войнами объясняются в конечном итоге прямым и косвенным воздействием Октября.

В статье «Октябрьская революция и советская литература. По страницам трудовой печати 20-х годов»¹ мною уже была высказана мысль о том, что знакомство с советской литературой способствовало установлению литературных связей между советским народом и революционной Болгарией. Это был длительный процесс идейного и эстетического перевооружения прогрессивной болгарской литературы, все большего сближения с коммунистическим движением, процесс, в котором русское советское влияние играло благотворную роль.

Но этот вопрос имеет и еще одну сторону. Новое никогда не возникает вдруг, случайно; наоборот — в течение длительного времени происходит накопление «кристаллизующих» его элементов. Новое наследует и одновременно подымает на более высокую ступень то, что подготавливает его появление. В подтверждение этого тезиса можно привести множество примеров из

¹ «Литературна мисъл», София, 1957, № 5.

журналов «Ново време», «Червен смях», «Младеж» и «Работнически вестник», где публиковались первые литературные произведения, посвященные Великому Октябрю. Не всегда легко определить их жанр, часто публицистическое здесь преобладает над художественным. Но и в такой форме они несли в себе частицу пафоса социалистической революции, происшедшей в России, выражали интернационалистические чувства болгарских трудящихся и интеллигенции. Уж одно это существенно отличало их от декадентской поэзии того времени. Показателен в этом отношении творческий путь Христо Смирненского (1898—1923).

Решение вопроса о времени возникновения понятия «новый реализм» в Болгарии в применении к социалистическому искусству требует конкретно-исторического подхода к тем обстоятельствам общественного, социального и культурного развития эпохи, которые и рожают новое отношение к действительности и человеку, новое понимание реализма.

Так, еще в начале 20-х годов в Болгарии, наряду со стремлением создавать новое, социалистическое искусство, делаются серьезные литературно-критические и методологические выводы относительно состояния революционно-пролетарской и общедемократической литературы, намечаются новые задачи ее развития. Все чаще высказывается мысль о том, что *на этом этапе* реализм И. Вазова уже не может столь успешно служить отражению действительности, как это было в 80-е и 90-е годы прошлого столетия. «Отброшенный» декадентами еще в первое десятилетие XX века, критический реализм в новых условиях оказался ограниченным, неспособным охватить те общественные проблемы, которые должен был решать рабочий класс как организатор и вождь всей нации в борьбе с капитализмом и монархией. Это констатируется, например, в обзорной статье журнала «Ново време» (теоретический орган ЦК БКП) о первых номерах журнала «Червен смях» (1919). В ней обращается внимание на некоторые слабости и увлечения в работе молодого редакционного коллектива, говорится о его ближайших задачах. «Для нас,— читаем мы далее в статье,— искусство — это жизненно необходимая деятельность, столь же важная, как наука, политика и пр., каждая из которых имеет свой специфический объект и средства. Задачей искусства является претворение жи-

вой, реальной жизни природы и общества в реалистически живые художественные формы»¹.

Подобные теоретические обобщения свидетельствовали о том, что во времена господства буржуазии болгарский рабочий класс, ориентируясь на путь, указанный Октябрем, ставил в качестве ближайшей задачи создание своей пролетарской, классовой, партийной и одновременно глубоко народной художественной литературы. Речь в статье идет о «новом реализме». В ней выражается сожаление, что среди молодых сотрудников журнала «Червен смях» еще нет художника «с чувством, темпераментом и идеалами пламенного борца и революционера...»².

Надо иметь в виду, что многогранный, сильный поэтический талант Х. Смирненского проявится только в 1920—1923 годах. Отсюда — острота, с какой ставится в последующие годы проблема преодоления мировоззренческой, творческой ограниченности писателей критического реализма, их перехода на позиции пролетарского социалистического искусства. Отсюда же сокрушительная критика модернистов и представителей нереалистических течений в литературе за их оторванность от задач современности. Не все, что объявляется «новым», напоминает газета «Работнически вестник», является действительно новым. Так, имажинизм не мог стать выражением революционной послеоктябрьской эпохи, потому что она ему чужда, она не вмещается в «тесную, раздвоенную и анархистскую душу имажиниста». И далее уточнение: «*В новое время появляется другое течение в поэзии, новый реализм, реализм пламенной любви к людям, к миру, течение, которое рождает... революционный пролетариат*»³.

Термин был найден, а содержание в него вкладывалось различное. Часто оно зависело от идейных и философских позиций критиков. Но поскольку проблема

¹ «Ново време», София, 1919, № 7, с. 256. Находясь еще на позициях модернизма, будущий автор революционной поэмы «Сентябрь» (1924) Гео Милев в том же 1919 году в журнале «Везни», № 2 писал: «...только не реализм, только не оковы нехудожественного, будничного мира действительности».

² «Ново време», 1919, № 7, с. 255.

³ «Работнически вестник», София, 1922, седмична притурка, № 9. Ср. «Печать и революция», 1921, № 2, с. 238—239. (Курсив наш.— Х. Д.)

социалистического реализма, и прежде всего его генезиса, освещается в ряде работ болгарских и советских литературоведов¹, в дальнейшем изложении я беру только один аспект, а именно: диалектику термина «новый реализм» в 20-е и 30-е годы.

Развитие молодой болгарской социалистической литературы начиналось в условиях господства буржуазии, острой классовой и идейной борьбы. Это отразилось в ее внутренней структуре, в литературной критике, в том, как представители различных ее течений осмысливали явления текущей жизни.

Многие работы, вышедшие в Болгарии и за рубежом, главным образом в СССР, подробно освещают международное значение творчества Горького и Маяковского. Среди них выделяется тема Гео Милев — Маяковский, с которой связано решение ряда теоретических положений, относящихся к характеру контактов этих типологически близких поэтов, к различным «формам» и «сторонам» литературы социалистического реализма, в ее соотношении с литературой нереалистической, с различными идейными направлениями и эстетическими школами 20-х годов и пр. Нельзя не отметить тот факт, что при всем увлечении Маяковского футуризмом и Гео Милева левым экспрессионизмом, каждый из них по-своему и в различное время находит решение коренных противоречий эпохи, намечая в ряде своих произведений черты нового художественного метода, с которым нередко соседствуют и переплетаются элементы формализма, футуризма и экспрессионизма.

В критической литературе до сих пор мало уделялось внимания исключительно важному вопросу об эволюции отношения Гео Милева к Блоку, Маяковскому, к советской литературе и культуре вообще. В этой эволюции значительную роль сыграли его *личные контакты* с актерами Московского Художественного театра, выступавшими в Софии осенью 1920 года. Я имею в виду не столько восторженные статьи и рецензии, которые бол-

¹ См.: Т. Павлов. К вопросу о реализме и романтизме. — В сб.: «Творческий метод». М., 1960; П. Зарев. Богатство на литературния процес и социалистическият реализъм. София, 1960; Формирование социалистического реализма в литературах западных и южных славян. М., 1963; А. Овчаренко. Социалистический реализм и современный литературный процесс. М., 1968; Д. Ф. Марков. Генезис социалистического реализма. Из опыта южнославянских и западнославянских литератур. М., 1970; и др.

гарский поэт пишет в связи с постановками «Братьев Карамазовых», «Вишневого сада» или «У жизни в лапах», сколько встречи «на квартирах», по выражению О. Книппер¹, где Гео Милев мог впервые услышать «Двенадцать» Блока и отрывки из «150 000 000» Маяковского в исполнении великого мастера русской сцены В. И. Качалова. Атмосфера этих приятельских, неофициальных встреч отражала литературные увлечения и творческие искания начала 20-х годов. В советской театральной критике не раз отмечалось, что «увлечение Маяковским начиналось у Качалова еще в двадцатые годы, во время заграничных гастролей»².

Более внимательное сопоставление фактов показывает, что в этот период в сознании болгарского поэта, театрального режиссера и теоретика искусства уже назревал внутренний кризис, обусловленный отчасти его неудавшейся постановкой в Народном театре драмы А. Стриндберга «Пляска смерти» (в январе 1920 г.). Поэт чувствовал ограниченность экспрессионизма, испытывал творческую неудовлетворенность. Поэтому встреча с Качаловым и сыграла роль как бы катализатора в этом процессе.

С нашей точки зрения, Гео Милев не просто наблюдал, а пристально изучал актерские и режиссерские достижения московских гостей. И хотя он все еще не простился с модернистской поэзией и некоторыми положениями экспрессионистской театральной критики, в сравнительно короткое время им овладевает убеждение, что он наконец нашел ту идейную и эстетическую опору, которую тщетно искал в поэзии Э. Верхарна и Э. Толлера.

В отзывах на спектакли Московского Художественного театра Гео Милев уже не игнорирует связь искусства с общественной и социальной психологией. Актер и его творчество перестают быть для него имманентными величинами, они становятся выражением определенных тенденций в развитии современного ему антагонистического общества. Поэтому в постановках труппы Художественного театра он прежде всего отмечает «критический реализм» в игре В. И. Качалова,

¹ «Гастроли Московского Художественного театра в Народной Республике Болгарии и Румынской Народной республике». М., 1956, с. 28.

² В. И. Качалов. Сборник статей, воспоминаний, писем. М., 1954, с. 356.

О. Л. Книппер, М. Н. Германовой, Н. О. Массалитинова. Однако сильное эмоциональное воздействие, которое оказывала на рецензента игра актеров, видимо, мешает ему найти подходящий термин для определения принципиального различия искусства Художественного театра и берлинского театра Рейнгардта, который знаком ему с 1919 года. Может быть, поэтому он останавливается на термине «сверхреализм». Но что подразумевается под этим, мы видим из следующих строк: «Искусство без слащавой, напевной сентиментальности и сильного преувеличения, искусство стилевой простоты, озаренной ярким психологизмом и художественным преображением — это искусство Качалова, Книппер, Германовой, Массалитинова»¹.

Таким образом, в общем идейном развитии болгарского поэта указанное сближение с русской культурой раскрывает такой тип литературных отношений, при котором писатель, отходя от поэтики модернизма, прежде чем перейти к овладению основами социалистического реализма (поэма «Сентябрь», 1924), первоначально ищет и находит по законам внутренней логики опору в принципах реализма. Здесь могли быть отдельные отклонения, но в общих чертах — это магистральный путь многих писателей того времени. В последующие два десятилетия подобную эволюцию мы наблюдаем у таких болгарских писателей, как Л. Стоянов, Д. Талев, Д. Димов и др.

В № 20 журнала «Младеж» за 1922 год появился отзыв на сборник стихов Христо Смирненского «Да будет день!». Автор отзыва Г. Бакалов приходит к выводу, что «на улице коммунистической поэзии наступил праздник». Рецензент не скрывает своего восторга перед сборником и провозглашает его эталоном нового искусства. Разумеется, не вся болгарская критика сразу приняла Смирненского. На мистификации и недомолвки буржуазных критиков ответил Георгий Цанев. Он тоже определил поэзию Смирненского как качественно новое явление в послевоенной болгарской литературе. «Коммунизм, — писал он, — не только программа — это новый дух, новое мировоззрение. И это новое мировоззрение, этот революционный, коммунистический пафос

¹ Гео Милев. Избрани произведения в два тома, т. 2. София, 1965, с. 103.

являются отличительной чертой сборника «Да будет день!»¹.

Из сказанного ясно, что в начале 20-х годов содержание «нового реализма» раскрывалось на примере творчества Христо Смирненского. Концепция Георгия Бакалова получила дальнейшее развитие в работах нескольких болгарских и советских литературоведов.

Вот что говорилось в передовой статье журнала «Нов път»: «Роль нового искусства определяется гибелью старого и рождением нового мира. Это и есть один из важнейших факторов формирования души нового человека». И далее: «Всегда близкое к жизни, всегда в единстве со стремлением новых, идущих вперед общественных сил... новое искусство приобретает особую роль в духовном подъеме и организации народных масс»².

Здесь необходима следующая оговорка. Если одни критики связывали появление нового, социалистического искусства с новой, революционной, интернационалистической поэзией Смирненского, то другие, тоже партийные, критики не признавали его поэтом социалистического реализма. Например, в предисловии Димитра Гачева к первому советскому изданию «Да будет день!» (1935) утверждается, что Смирненский — самое большое имя в молодой болгарской пролетарской литературе, его поэзия — это «поэзия классово-ненависти, поэзия рабочего штурма, мужества и героизма», и, одновременно, что Смирненский — «революционер-народник».

Чем же это можно объяснить? Прежде всего теоретической неразработанностью проблем социалистического реализма. Известно, что как обозначение определенного метода искусства он стал употребляться лишь с начала 30-х годов. Но и в 20-е годы, когда советская литература одерживала крупные и важные для своего дальнейшего развития победы, первые теоретики социалистического реализма, не употребляя термина, отлично понимали существо новой эстетической системы. Так, Алексей Толстой, обзвывая в 1924 году современную литературную жизнь, подчеркивал: «Я противопоставляю эстетизму литературу *монументального реализма*. Ее задача — человекотворчество. Ее метод — создание

¹ Г. Цанев. Буржоазна критика за поезията на Смирненски. — В кн.: «Критика. Избрани литературно-критически статии». София, 1961, с. 21.

² «Нов път», София, № 1, с. 1.

типа»¹. На Первом Всероссийском съезде пролетарских писателей в 1928 году была принята резолюция, в которой утверждалось: «Считая, что пролетарская литература должна создать свойственный ей стиль, не связывая себя с тем или иным направлением прошлого, разрабатывая *материалистический художественный метод*, определяемый правильным пониманием соотношения между художником и действительностью, ВОАПП находит особенно важной учебу у классиков реализма»².

Таковы поиски термина: монументальный реализм — материалистический художественный метод — социалистический реализм. У А. В. Луначарского — «социальный реализм».

Как отразились эти поиски советской теории литературы и литературной критики на развитии болгарской пролетарской литературы и литературной критики?

С начала 30-х годов начинается тяжелая и кропотливая борьба за «ленинизацию» пролетарского литературного фронта, за ленинское отношение к литературному наследию, за диалектико-материалистический метод и пр.³. Во главе этого идейного переустройства встали Трудин (под этим псевдонимом писал свои философско-литературные статьи Сава Гановский), Тодор Павлов, Георгий Бакалов (с 1932 года Бакалов, до тех пор продолжительное время живший в СССР, начал издавать новый массовый общественно-литературный журнал «Звезда», а после его запрещения — журнал «Новая литература», 1934), Марко Марчевский, Христо Радевский и др. Этой линии следовали также литературные еженедельники «Штит» (1933—1934), «Брод» и «Литературен преглед» (1934—1935; редактор Л. Стоянов), «Кормило» (1935—1936), журнал «Изкуство и критика» (1938—1943; редактор Г. Цанев) и еженедельная газета «Литературен критик» (1941), несколько номеров которой отредактировал Н. Вапцаров. Газета «РЛФ» («Рабочий литературный фронт»), выходящая под редакцией Х. Радевского, выступила со статьей, в которой говорилось: «Перед нами стоит теперь вопрос о «ленини-

¹ А. Толстой. О литературе. М., 1956, с. 48.

² «На литературном посту», 1928, № 13-14, с. 9. (Курсив наш. — Х. Д.)

³ Подробнее об этом см.: З. Петров. К истории проблемы ленинизации литературного фронта в Болгарии. — В сб.: «Октомври и развитието на българската литература». София, 1967, с. 81—107.

зации» нашего литературного фронта. Только тогда, когда наша работа будет поставлена на ленинские рельсы, мы сможем увидеть и преодолеть свои ошибки в прошлом, что будет для нас уроком. Только тогда мы справимся с трудными задачами, которые жизнь каждый день ставит перед нами»¹.

Та же тенденция определила и пафос теоретических обоснований термина «новый реализм» в болгарской марксистской литературной критике. Поводом обычно служило появление нового сборника стихов или рассказов молодых болгарских социалистических авторов. Вот один из многих примеров.

В феврале 1937 года Н. Вапцаров написал отзыв на сборник стихов «Пульс» Х. Радевского. Несмотря на запреты цензуры, автор сумел донести свои мысли до революционного читателя. «Христо Радевский,— утверждал он,— является одним из первых, кто понял, что творить сегодня в духе художественного реализма старыми средствами нельзя. Он понял, что ему нужно отказаться от старых образов, надоевших людям, от повторения, что писать нужно так, чтобы люди верили написанному и не смеялись над наивной поэтичностью»².

Оценивая смелость и, я бы добавил, оригинальность таких и подобных им теоретических решений, надо отметить, что одновременно с термином «новый реализм» в болгарской критике бытовал уже и термин «социалистический реализм»³. На страницах журнала «Звезда» печатались статьи и выступления М. Горького, А. В. Луначарского, В. Я. Кирпотина и др., в которых утверждались теоретические основы нового художественного метода советской литературы — социалистического реализма. Все более активно влияли на литературный процесс в Болгарии и литературные дискуссии, начавшиеся после Постановления ЦК РКП(б) 1932 года и предшествовавшие Первому Всесоюзному съезду писателей.

Особая роль в объединении творческих сил болгарской революционной и антифашистской литературы и в утверждении социалистического реализма как нового направления, несомненно, принадлежит Горькому. В болгарских газетах и журналах не раз публикова-

¹ «РЛФ», 1932, № 76.

² «Нова камбана», София, 1937, № 246.

³ «Звезда», София, 1932, № 24, с. 1015—1017.

лись отрывки из таких его статей, как «Беседы о ремесле», «О литературной технике», «Беседы с молодыми» и др.

Эти и другие работы Горького сделали свое дело. Примечательной особенностью болгарской литературы 30-х годов становится обсуждение многих актуальных проблем, касающихся опыта классической литературы, фольклора, традиций и новаторства молодой советской литературы, дискуссии о языке прозы и поэзии, о месте писателя в литературной и общественной жизни страны¹. Как правило, все эти дискуссии проходили с учетом новых достижений русской советской литературы.

К концу десятилетия в Болгарии вышли в свет две очень интересные книги. Первая из них — «Антология современной русской поэзии» (1938). Ее составитель и переводчик Х. Радевский. Это уникальнейшее издание одним из первых представило поэзию Советского Союза за рубежом. В книге переведены стихи более 50 советских авторов, начиная с Горького и кончая В. Лебедевым-Кумачом. Почти во всех переводах чувствуется талант и высокая культура болгарского поэта.

Вторая книга принадлежит Т. Павлову — «Поэзия Владимира Маяковского» (1940). Здесь творчество великого поэта рассматривается как один из эталонов социалистического реализма в советской и мировой революционной поэзии.

В этих разных на первый взгляд книгах общее то, что их авторы последовательно и страстно отстаивают эстетические принципы социалистического реализма (термином «новый реализм» они уже не пользуются!). Эти книги — значительный этап в формировании понятия социалистического реализма в болгарской критике и теории. Сама же ориентация болгарских писателей, литературных теоретиков и критиков тех лет на советские традиции была принципиально важной. Реальный процесс развития болгарской теоретической мысли вел к бесспорному утверждению принципов социалистического реализма на основе классических традиций болгарской литературы, на основе уже выработанных русской советской литературой новых принципов.

¹ См. статьи А. Тодорова и Н. Ланкова в газете «Щит», 1933, № 3, 8 и 97, «Кормило», 1935, № 6; Л. Стоянова «Поуки и перспективи», «Литературата 1935 г.», — «Кормило», 1936, № 15; Н. Вапцарова «За творчеството на най-младите». — «Литературен критик», № 8 и др.

СЮРРЕАЛИЗМ И СОЦИАЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

Об истории сюрреализма в Югославии и его успехах писали много. За короткий промежуток времени появились статьи, исследования, книги, докторские диссертации, притом преимущественно хвалебные. Одним из основных недостатков многих работ была их некритичность к предмету исследования¹. О противоречиях внутри сюрреализма и об имевшем место критическом к нему отношении говорилось меньше. Опираясь на статьи и ностальгические воспоминания основателя сербского сюрреализма Марко Ристича, современные поклонники этого направления замалчивают возникавшие в его среде разногласия, а весь сложный процесс взаимоотношений социальной литературы и сюрреализма сводят к нескольким общим формулам; без изучения, без всякой попытки аргументировать свою позицию они априорно рассматривают любую критику со стороны социальных

Публикуемый текст представляет собой сокращенный вариант главы из книги В. Калезича «Движение социальной литературы» (V. Kalezić. Pokret socijalne literature. Beograd, 1975). В ней автор рассматривает идеологические и общезстетические расхождения между социальной литературой и сюрреализмом, не касаясь художественной практики обоих течений.

¹ Так, например, Б. Чосич в монографии «Социальное искусство в Сербии» пишет: «В духовной жизни Белграда в течение целого десятилетия (sic!) в эстетико-теоретическом и идеологическом отношении сюрреалисты были доминирующей (!) группировкой. Благодаря своему литературному таланту, общей культуре, своей прогрессивности и полемическому дару, безотносительно к частностям и распаду движения (?), они были и остаются интеллектуальной вершиной культуры того времени» (!). В. Cosić. Socijalna umjetnost u Srbiji. Beograd, 1969, s. 25.

писателей как догматическую, сектантскую, одностороннюю и примитивную. Нам представляется, что страничка из истории взаимоотношений двух течений, возникших в Югославии почти одновременно — в конце 20-х годов, — необычайно важна для уяснения вопроса о традициях революционной литературы.

Немногочисленная группа белградских сюрреалистов (их было не больше 13) весьма амбициозно заявила о себе журналом и рядом книг. Ее бунт против буржуазной морали сразу привлек общественное внимание громким отрицанием некоторых устоявшихся ценностей буржуазного общества, эпатажем, всевозможными личными выпадами. Ее собственные представления о своих позициях и общественных задачах, ее программные установки выглядели следующим образом: «Оговорки, ребячество, фантазия, сон, галлюцинации, ассоциации, иллюзии, чувственность, страсть, чудо, магия, «примитивный строй души», «первобытное искусство», романтика, романтизм, интоксикация, порок, пессимизм, современная мифология, скандал, деморализация, порыв, риск, бунт, безумие являются глубоко прочувствованным отрицанием всех видов порабощения, попыток свести все к логике, рациональной морали, позитивистской психологии, деньгам, личному счастью, моральным нормам, репрессиям, всей «действительности» буржуазной жизни»¹. В программе упомянуто также «интегральное освобождение людей» и выявление того, что загнано в подсознание. Для сюрреалистов «основа стремления к полному осуществлению свободы» «материальная», «в конечном итоге она биологическая: эта основа суть инстинкты, и прежде всего инстинкт сексуальный»². Ване Бор и Марко Ристич пишут, что «сложная эволюция сюрреализма» привела его «к завершающей стадии» в 1928 году, но «как течение оно не выступало вплоть до конца 1929 г.». Именно тогда к группе «старых» сюрреалистов (Марко Ристичу, Душану Матичу, Александру Вучо, Милану Дединцу, Кочо Поповичу, Ване Живадиновичу-Бору, Петру Поповичу, Радоице Живановичу-Ною, Младену Димитриевичу, Бранко Миловановичу) присоединились новые, более молодые люди

¹ V. Bor, M. Ristić. Anti-zid. Prilog za pravilnije shvatanje nadrealizma. Beograd, 1932, s. 34.

² Там же.

(Джордже Йованович, Джордже Костич и Оскар Давичо) — так образовалась группа из тринадцати человек. Она сформировалась в первые годы диктатуры¹ в тех же условиях, что и направление социальной литературы, но развитие ее было иным, и она ставила перед собой иные цели.

Духовный бунт, интеллектуальный мятеж, личное недовольство, способы конкретного воздействия на общество — все это были темы, которые сюрреалисты часто затрагивали в статьях, анкетах, в самокритичных заявлениях и личной переписке. В минуты сомнений и самоанализа они признаются в своей неудовлетворенности, неопределенности избранного ими пути и малом вкладе в прогресс. Они признаются в том, что «в этой агонизирующей, жестокой цивилизации» они живут как «неисправимые интеллектуалы», производное этой цивилизации, как «декаденты» и поэтому «заслуживают справедливого упрека»². Выявляя внутренние противоречия этой цивилизации, они хотели бы быть, а иногда думали, что и являются, ее отрицанием и тем самым «парализуют» упреки в своей беспомощности. По сути дела все перечисленные ими слабости: «элементы декадентства», «пережитки старой цивилизации», «интеллектуализм», «буржуазный идеализм», «любовительство», «конформизм» — настолько обессиливали их, что они были вынуждены больше заниматься собой и, что тоже естественно, винить в них других: «Мы обвиняем других в том, что несем на себе печать нашего общества, хотя это не означает, что мы принадлежим к нему»³. В то же время «эта печать» достаточно очевидна, и они это понимают. Поэтому они объединяются для борьбы с «пережитками» в самих себе.

Дискуссии о «поэзии как деятельности духа», проходившие в среде сюрреалистов, вскоре показали, что между ними существуют значительные расхождения и что они начинают по-разному смотреть на цели группы. Джордже Йовановича в 1932 г. уже не удовлетворяет деятельность группы, которая, по его мнению, ведется лишь в одном-единственном направлении, а это приво-

¹ Военно-монархическая диктатура в Югославии была установлена в 1929 г. и просуществовала до 1941 г.

² Koča Popović, Marko Ristić. *Nacrt za jednu fenomenologiju iracionalnog*. Beograd, 1931, s. 19.

³ Там же, с. 21.

дит к «замкнутости движения»¹. Он требует от сюрреализма «более конкретной реакции» на события современности и, цитируя отрывок из книги М. Ристича «Без меры», упрекает его в метафизически-идеалистических увлечениях»². А. Вучо не согласен с Д. Йовановичем, считавшим, что «сюрреалистическую деятельность» следует развивать в двух направлениях, одно из которых будет совместным с «социальной левой», другое останется «чисто сюрреалистическим». Далее, приведя отрывок из письма К. Поповича о возможности сближения сюрреализма с левыми («или они должны изменить свое мнение о нас... или должны измениться мы сами»), он называет абсурдным предложение о возможном отказе сюрреалистов от того, что для них «типично», и выражает сомнение в том, что исторический материализм способен совершить «внутреннее, духовное освобождение» человека³. Приветствуя выход книги К. Поповича и М. Ристича «Очерк феноменологии иррационального» как «событие в сюрреализме», В. Бор при этом утверждает, что она содержит «много ненужного и даже антиреволюционного»⁴.

Противоречия внутри сюрреалистической группы были не малыми, тем более они не были случайными. Хотя в их дискуссиях и было много интеллектуального мудрствования о вещах малозначительных, само существование «социальной левой» в новой форме, появление фашизма и воздействие диктатуры выявляли противоречия внутри течения со все большей очевидностью. Теперь, в новых исторических условиях, сюрреалисты должны были определить свою позицию более четко.

Первые сюрреалистические выступления и призывы к активизации деятельности духа вызвали в основном сдержанно-доброжелательное отношение, отрицательные же отзывы касались скорее художественной, чем идеологической их направленности. В 1928 году Милан Богданович тепло приветствовал книги Марко Ристича и Александра Вучо, но уже тогда он заметил, что они «возделывают... только свой сад», а в связи с «созерцательным» отношением М. Ристича к людям он выражает

¹ «Nadrealizam danas i ovde», Beograd, 1932, br. 2, s. 6.

² Там же, с. 7.

³ Там же, с. 10, 11.

⁴ Там же, с. 13.

сомнение: выдержит ли оно даже первое столкновение с жизнью?¹ С сочувствием относясь к первым начинаниям сюрреалистов, Ристо Раткович в 1929 году пишет, что «сюрреализм, создав в период поисков известные духовные ценности, вскоре стал превращаться в эстетизм»². Через несколько месяцев в цетиньском журнале «Записи» в двух больших статьях о французском и сербском сюрреализме он придет к выводу: для сюрреалистов реальность всего лишь «основа для нереального», их неприятие любой действительности ведет по сути дела к поддержке существующей, им свойственна «удобная поза безответственности», их поэзия «рассудочно-лирична», с социальной точки зрения их «движение является крайне рафинированным выражением художественного сознания высших слоев общества»³.

Отнюдь не все ценности буржуазного общества заслуживали безоглядного отрицания и издевки сюрреалистов, тем более во имя установок сюрреалистического «творчества» (позднее их осудят и некоторые ныне известные сюрреалисты), таких, как автоматическое письмо, требование полного уничтожения буржуазной культуры и признание самоценности непознаваемого «безумия», сна, «паранойи», вездесущего «сексуального инстинкта» и т. п.

В журналах, в которых сотрудничают представители социальной литературы, к деятельности сюрреалистов поначалу относятся с известной доброжелательностью, в том числе и сами социальные писатели. «Нова литература» и «Стожер» напечатали статьи М. Ристича о «новой сербской литературе» и «о модернизме и иррационализме», причем в обоих случаях им были предпосланы примечания редакций, в которых выражалось несогласие с точкой зрения Ристича на «материалистическую науку». Ведь редакции были убеждены, что «последовательное развитие материалистической науки» по вопросу о роли новой литературы объективно способствовало формированию и развитию социальной литературы.

В первые два года после установления диктатуры духовный мятеж сюрреалистов и отрицание ими буржуаз-

¹ M. Bogdanović. Sabrana dela. Beograd, 1961, sv. III, s. 410—411.

² «Srpski književni glasnik», Beograd, 1929, 1 april, s. 557.

³ «Zapisi», Cetinje, 1929, knj. V, sv. 5, s. 265—267.

ной морали могли вызвать в передовых журналах относительную симпатию. Сюрреалистический бунт шел на пользу прогрессивному общественному движению. И хотя все очевиднее становятся различия в программах и формах действия, во взглядах на цели движения, некоторые социальные писатели сознательно не акцентируют на этом внимание: для них было важно, чтобы росло общее недовольство диктатурой и буржуазией. Их разделяло с сюрреалистами и социальное происхождение, и положение в обществе, но протест сюрреалистов был для социальных писателей тем ценнее, что он исходил от выходцев из буржуазии. Между тем развитие социальной литературы, резкая реакция диктаторского режима на акции коммунистов и рабочего движения требовали и от сюрреалистов более ясного определения своей позиции.

Весной 1931 года Янко Джонович поместил в «Стожере» «Открытое письмо сюрреалисту». В нем содержался прямой, но дружеский упрек в том, что сюрреализм «отстранился от человека», «от маленького человека», что его творения «непонятны» и что, хотя он бунтует, он скорее поддерживает старое, чем создает новое. На это письмо, тоже дружески, хотя и более резко, ответил П. Попович «Открытым письмом Янко Джоновичу». Утверждая, что сюрреализм ставит своей задачей не изменить мир, а лишь способствовать этому, Попович пишет: «Вы воспринимаете жизнь, сложную жизнь человека достаточно наивно и упрощенно»¹. В том же месяце в эту дружескую дискуссию вмешалась редакция «Стожера» со следующим заявлением: «В наших условиях мы признаем у сюрреалистов некоторые относительно позитивные моменты, но наши идеологии абсолютно различны — и мы, вслед за Ренном, Синклером и Барбюсом, ничего не ждем от сюрреалистов. Если бы мы включили их в свое движение, они должны были бы перестать быть сюрреалистами и стать тем, кем хотим быть мы»².

Это была первая проба сил. Представители социальной литературы, правда не все, выражали готовность объединиться с сюрреалистами в борьбе против общего врага, но им была ясна непримиримость их идеологий.

¹ «Nadrealizam danas i ovde», Beograd, 1931, br. 1, s. 7.

² «Stožer», Beograd, 1931, br. 6, s. 185.

Они понимают, что столкновение неизбежно, так как широкое движение за построение нового общества предполагает единство целей. Они ведут себя как более сильные, видя опору в массовости движения, в правильности избранного пути. Это делает их доброжелательными, умеющими ценить и малый вклад в борьбу, хотя у них и не было больших надежд на возможность совместных акций. Сюрреалисты стремились отмежеваться от буржуазии, но без ясного представления о степени этого отмежевания и его цели. Увидев, каков характер бунта «социальной левой» (то есть коммунистов, рабочего движения, а с ними и социальной литературы), каковы конкретные масштабы организованного движения, каким опасностям подвергаются его участники, они неизбежно должны были понять, что их духовный бунт не имеет ничего общего с классовой борьбой. Они не хотели быть изолированы от передового общественного движения, но не знали, как действовать «эффективно». Вот почему в их среде начинается «идейное брожение».

Новый ход событий перенес «это брожение» из сферы теоретической в практическую.

Появление книги К. Поповича и М. Ристича «Очерк феноменологии иррационального» и первого номера журнала «Надреализм данас и овде» («Сюрреализм здесь и сегодня») свидетельствовало, что сюрреализм организационно окреп. И. Мерин (Павле Бихали) написал обширный обзор и книги и журнала. Отношение социальных писателей к сюрреалистам теперь несколько иное. Бихали не сомневается в искреннем желании сюрреалистов изменить себя и мир, ему даже «дороги» их поиски. Он отличает иррационализм сюрреалистов от «поверхностного иррационализма» (то есть мистики и религии) П. Сланкаменца, В. Вуича, М. Джюрича. Но он отказывается верить настойчивым призывам сюрреалистов к «разрушению» и «революции», поскольку сами они представляют собой замкнутую группу «декадентов», провозглашающих себя избранниками эпохи. По цензурным соображениям Бихали не может сказать все, что думает. Для него сюрреалисты все еще «отчаянные», которым «опротивела» существующая действительность; они судорожно цепляются за призывы к «разрушению», к «абсолютной революции», а это не что иное, как бегство от душевного беспокойства, вызванного их буржуазным происхождением, анархо-индивидуалистический

жест, рожденный отсутствием связи с массами. О возможном влиянии книги Бихали писал: «Книга написана странным, тяжелым, запутанным языком... влиятельной она не может быть уже потому, что мало кто сможет ее прочесть»¹. Бихали выразил мысль социальных писателей: без веры в народ, без широких масс трудящихся не происходят великие перевороты. Сюрреалистическая «абсолютная революция» — нечто неопределенное и туманное; «абсолютной революции» нет без революции конкретной. В то же время Бихали еще не ставит крест на сюрреалистах; он не отвергает их вклада в «общую переоценку ценностей» и ждет от них «дальнейших действий». Бихали даже пытается целенаправить эти действия, упоминая о Луи Арагоне и его разрыве с сюрреализмом, — он «открыто вступил в коммунистическую партию, а сейчас является секретарем Международного объединения революционных писателей».

Но, выбирая между Арагоном и Бретоном, белградские сюрреалисты приняли сторону Бретона. В это время во всех коммунистических партиях мира на Бретона смотрели как на врага коммунизма и противника революционных организаций пролетарских писателей. Доказывая свои заслуги в борьбе с контрреволюционными силами и обещая продолжать эту борьбу, Бретон в письме Ж. Фревилю обратился с просьбой принять его во французскую секцию революционных писателей. И он был принят. Однако очень скоро выяснилось, что ни он, ни некоторые другие сюрреалисты не были в состоянии приспособиться к широкой организованной борьбе, шедшей под руководством коммунистов. В тот момент, когда единство было особенно необходимо, Бретон вышел из секции. Ж. Фревиль известил об этом МОРП, добавив, что Бретон написал «злой памфлет» против партии и пролетарской литературы и «перешел в лагерь контрреволюции»². То, что сербским сюрреалистам все это было известно, видно из статьи М. Ристича «Дело Арагона», в которой разрыв Арагона с Бретоном он открыто провозгласил «рenegатством»³.

Причины для разногласий между направлением социальной литературы и сюрреализмом появлялись все

¹ «Stožer», 1931, br. 7—8, s. 228, 229.

² «Из истории Международной организации революционных писателей». М., 1969, с. 262, 223, 226.

³ «Nadrealizam danas i ovde», Beograd, 1932, br. 3, s. 50.

чаще. Отношение к Арагону показало, что они имеют глубокие корни: если для социальных писателей (П. Бихали) Арагон служит примером самоопределения сюрреалиста (по отношению к революционным писателям и коммунистической партии), а для сюрреалистов (М. Ристич) «поворот» Арагона — это проявление непоследовательности, противоречивости и «рenegатства», то это уже непримиримые идеологические различия. Отношение к Арагону поэтому, может быть, стало первым поводом для открытого конфликта.

На критику Бихали первым из сюрреалистов ответил В. Живадинович-Бор. Он признал, что в некоторых его статьях были крупные ошибки (например, во «Введении в Метафизику Духа»), причиной которых он считает свое происхождение и воспитание: «Если я имел хоть какое-то представление о научно-материалистическом учении, то о гносеологических посылах диалектического материализма не имел ни малейшего понятия»¹. Затем «Открытым письмом читателям «Стожера» ответили А. Вучо, Д. Йованович и П. Попович. Они верят в добрые намерения Бихали, но полагают, что он плохо осведомлен о целях сюрреализма: «Прежде всего мы отрицаем литературу вообще, литературу для себя самой, l'art pour l'art, чистую поэзию, эстетику и тому подобное свинство и обман, что, кстати, неприемлемо как для нас, так и для вас»². Оставалось неясным, против чего борются сюрреалисты, так как борьба против всех эстетик могла означать и борьбу против той, за которую выступали социальные писатели. Поэтому социальные писатели не соглашались «на объединение» с сюрреалистами — они не единомышленники, «не одно и то же», но они продолжают верить, что сюрреалисты могут измениться: «Мы хотим верить в искреннюю близость сюрреалистов. Когда же они окончательно окунутся в действительность, они перестанут быть сюрреалистами»³.

К 1932 году социальная литература пришла организационно более сильной и многочисленной. Обсуждая вопросы тенденциозности литературы, связавшей себя с рабочим движением, разное понимание «социального»,

¹ «Stožer», 1931, бр. 11, с. 308. Статья называлась «К самокритике сюрреализма».

² Там же, с. 306.

³ Там же, с. 329.

они пришли к выводу о том, что «классовая функция» является определяющей чертой их творчества. Сюрреалисты также прошли сложный путь от объединения индивидуумов до действующей группы. Они продолжают говорить о «деятельности духа» и в то же время продолжают бороться прежде всего против литературы. «Социальная левая» для них великая сила, но с иными, чем у них, целями. Некоторые сюрреалисты хотели бы идти рядом с ней. Малочисленные как группа, сюрреалисты — под влиянием диктатуры и фашизма, критики со стороны «социальной левой» и социальных писателей — начинают размежеваться, нарушая монолитность группы, подрывая единство сюрреалистической концепции. По их признанию, их целью не является участие в общественных акциях, но в то же время они не могут оставаться пассивными. Они защищаются от упрека в неопределенности целей и уверяют, что имеют некоторые общие задачи с социальными писателями. Новый этап развития передовых сил и сопротивления реакции в начале 1932 года выявил глубинные различия между сюрреалистами и социальными писателями, гораздо более существенные, чем это представлялось ранее.

В своей следующей статье «Несколько слов о материализме в связи с журналом «Надреализм данас и овде» П. Бихали высказался о них более откровенно. Он признает, что некоторые сюрреалисты «в своем благородном стремлении» приобщиться к передовому движению пытаются теперь материалистически смотреть на общественные явления. Но эти изменения еще весьма неглубоки: «Сюрреализм не исходит из понимания классовости сознания. Для него сознание — явление сверхреальное, материальное лишь постольку, поскольку оно зависит от физиологического процесса (материи)... суть сюрреализма идеалистична, сюрреализм опирается на теорию абсолютной идеи... в своей идейной основе его художественное творчество полностью противоположно историческому материализму»¹.

Он далее говорит об отношении к двум основным проблемам: классового сознания и материализма. По его мнению, сюрреалисты не признают классового сознания и не являются материалистами.

¹ «Stožer», 1932, br. 2, s. 55—60, 59.

Критически относятся теперь к сюрреалистам не только «Стожер» и П. Бихали, но и другие социальные писатели. В журнале «Литература» Д. Симич, приветствуя тех сюрреалистов, которые хотят приблизиться к конкретной действительности, в то же время категоричен в определении различий между социальными писателями и сюрреалистами: «Мы говорим об этом, чтобы некоторые сюрреалисты и сегодня не думали о возможности идеологических «переговоров» на базе *обоюдного* снисхождения»¹. В противоположность этой статье, которая называлась «Новые пути сюрреалистов» и была своеобразной поддержкой сюрреалистов в их приближении к «социальной левой», в следующем номере «Литературы» появилась статья редактора этого журнала Стевана Галогажу — она называлась «За ликвидацию сюрреализма». Галогажу не согласен с Симичем в том, что «новые пути сюрреализма» являются чем-то значительным и что сюрреалисты как-то меняются. Он не признает никакого сотрудничества с «настоящими» сюрреалистами; он может относиться с симпатией только к тем, кто полностью отрекся от программы сюрреализма, то есть к «бывшим сюрреалистам». Кто эти люди, спрашивает Галогажу, где они живут, что делают, к чему стремятся? Ему не знаком ни один из них, они изолированы, одиноки, малочисленны. За ними нет никого, и, следовательно, они не могут существовать как самостоятельное движение. Их просто надо «ликвидировать», так как их новая позиция ясна: «Ошибочно считая, что исторический материализм якобы оставляет вне своего внимания духовное освобождение человека, сюрреалисты изобрели нечто новое, весьма удобное для себя: пусть другие преобразуют социально-экономическую действительность, а мы, сюрреалисты, восполним то, что исторический материализм «оставляет без внимания»... Они, таким образом, хотят быть вне борьбы, сюрреалистически трудиться в сфере духовной, далекой от действительности, озабоченные тем, чтобы за социально-экономическими изменениями люди не пропустили процесса собственного освобождения»².

Действительно, о классовом сознании сюрреалисты и не помышляли. Для них более важной проблемой яв-

¹ «Literatura», Zagreb, 1932, br. 2, s. 46.

² Там же, с. 51.

лялось не сознание, а подсознание. Травмированные, лишенные войной покоя, недовольные положением своего класса, подавленные кризисами и диктатурой, без целей, основанных на классовой борьбе, они оказались на перепутье между идеологией буржуазии и идеологией «социальной левой». С буржуазной идеологией их связывало индивидуалистическое бунтарство, нигилистическое отрицание всех ценностей и анархическая борьба за абстрактную свободу и «абсолютную революцию»; неприятие буржуазной морали и критика некоторых форм буржуазной белградской действительности — были моментами, приближающими их к «социальной левой». Их идеологическая позиция поэтому была двойственной: с одной стороны, не будучи реакционными, они не могли примкнуть к консервативному лагерю буржуазии, с другой — их происхождение и положение в обществе, отсутствие достаточного понимания возможностей рабочего движения мешали им прийти к «социальной левой». Это их промежуточное положение должно было измениться в связи с новым развитием событий и их самих. Одни осознали историческую роль классового сознания и включились в классовую борьбу и конкретное преобразование общества. Другие — продолжали придерживаться позиции гордых одиночек-наблюдателей, «вождей», самонадеянно удалившихся от масс, каковыми они могли быть только в узкой группе. Способность сюрреалистов к адаптации, которая была обусловлена не только их психологической природой, имела разные проявления: и верность французскому сюрреализму, и сотрудничество с социальными писателями, и дружба с Крлежей. Поэтому критика П. Бихали и С. Галогажи была не только точна в оценке сюрреализма определенного периода, но и предвидела то, что произойдет несколько позже.

Упреки П. Бихали и призыв С. Галогажи «ликвидировать» сюрреализм представители этого течения не обошли молчанием. К прежним полемистам — В. Бору, П. Поповичу, А. Вучо и Дж. Йовановичу — присоединились и другие сюрреалисты: М. Дединац, К. Попович и М. Ристич. В обширном полемическом сочинении, называвшемся «Непонимание диалектики» — с подзаголовками «Метафизика И. Мерина», «Бунт С. Галогажи» и «Материальная обусловленность духовных явлений и роль самосознания», — эти авторы отвергли все крити-

ческие замечания в свой адрес. Теперь спор приобрел бóльшие размеры, и в нем отчетливо проступили важнейшие причины разногласий. В дискуссии приняли участие почти все сюрреалисты, поэтому следует остановиться на основных причинах разногласий, которые оказались решающими для исхода спора.

В своем ответе М. Дединац, К. Попович и М. Ристич пишут: «Никто из нас ни на минуту и не помышлял, что сюрреализм станет движением в том смысле, в каком им является современное движение пролетарских масс...»¹

На самом же деле, став группой, сообществом индивидов, одинаково или сходно думающих и действующих (а за это они и боролись), обособив свою «духовную» активность и возвысив ее над общественной борьбой своего времени, они тем самым заняли определенную общественную и политическую позицию. Утверждая, что сюрреализм не является тем, чем является «современное движение пролетарских масс», сюрреалисты должны были бы, по крайней мере, определить к нему свое отношение. Выбор ими позиции независимого наблюдателя в развернувшейся борьбе означал поддержку сильного.

О реализме как литературном направлении и методе сюрреалисты судят строго, им чужд «обычный буржуазный реализм» как «реализм статичный», «реализм поверхностный». Защищаясь от упрека в том, что они пишут непонятно, что основными мотивами их творчества являются «сон», «галлюцинации», «чудеса» и «безумие», они ополчаются против изображения повседневной жизни, преобладавшего тогда в социальной литературе и действительно имевшего оттенок сентиментальной слезливости и покорности судьбе. В критике этих черт социальной литературы сюрреалисты были правы. Однако они не видели зарождения — и притом в исключительных условиях — новой литературы с ярко выраженной классовой тенденцией. В отношении к конкретной действительности социальная литература представляла собой явление новое, отличное от «обычного буржуазного реализма». Если для сюрреалистов Синклер и Барбюс не являлись литературными образцами, то это не должно было означать (а для сюрреалистов

¹ «Nadrealizam danas i ovde», 1932, br. 3, s. 1.

означало), что социальная литература не опиралась на творчество и других писателей и более глубокие традиции и что она вообще не способна была создать значительные произведения.

Далее сюрреалисты утверждают, что социальные писатели «представляют марксизм в виде ряда строгих формул и положений, в виде механизма, который стоит лишь завести, чтобы мысль начала функционировать в четко отмеренных границах штампов»¹. Действительно, писатели социальной литературы часто говорили «об экономических факторах», «о производственных отношениях», «о средствах производства», «классовой функции» и «классовой борьбе» в применении к художественной литературе. В этом бесспорно сказывалось преувеличение, поверхностность аналогий и односторонность взгляда. Но вопрос об отношении к определенной идеологии, воззрению на мир, к усвоению конкретной теории должен ставиться таким образом, чтобы было ясно, принимается ли самое существенное в ней. Социальные писатели принимали в марксизме главное: только путем революции можно изменить существующее положение вещей, новое общество может быть построено тогда, когда рабочий класс возьмет власть в свои руки. Этому изменению общества они и хотели способствовать с помощью литературы. Им было чуждо стремление дополнять марксизм «фрейдизмом», «инстинктами» и «сексуальным моментом».

После появления обширного полемического ответа троих известных сюрреалистов на замечания социальных писателей отношения между течениями еще больше осложнились. И тот самый П. Бихали, который в дискуссиях с сюрреалистами долго проявлял терпение, верил им и надеялся на их переориентацию, теперь стал решительным и непримиримым. В полемической статье «Метафизика И. Мерина и материализм сюрреалистов» он полностью не приемлет сюрреализм и сюрреалистов: сюрреалистические произведения «представляют извращенное дадаистское бормотание»; сюрреалисты хотят воспользоваться методом, противоположным всему их мировосприятию; они лишь «бросаются цитатами», «иронизируют над самими собой», «фразерствуют», «корректируют» и «расширяют» марксизм, «исходя

¹ «Nadrealizam danas i ovde», 1932, br. 3, s. 3.

из того, что у основателей исторического материализма не было времени заняться теми явлениями, на которых покоится сюрреализм». Бихали вынужден отбросить все церемонии и высказаться открыто, не считаясь даже с опасностями цензуры: «применение марксистского метода, то есть материалистической диалектики как метода познания действительности, возможно только с классовой позиции, с позиции борющегося пролетариата», а так как сюрреалисты не выступают с классовых позиций пролетариата, их стремление провозгласить этот метод своим, «скорректировать» его и «расширить» всего лишь игра и «жонглирование словами»¹.

Кроме полемического выступления сюрреалистов, для более твердой позиции П. Бихали были и другие основания. Прежде всего, движение социальной литературы окрепло в борьбе и разрослось; диктатура все чаще использует суровые меры преследования, но растет и сопротивление ей; фашизм не кажется уже всемогущим; наступил этап нового объединения сил; яснее стали цели рабочего движения; все более очевидным становится идеологическое самоопределение писателей. С другой стороны, среди сюрреалистов действительно происходит «брожение»: некоторые из них в поисках причин своей неудовлетворенности вновь анализируют свои позиции. Чем организованнее и шире становилось движение социальной литературы, тем уже и менее сплоченным был сюрреализм.

Книга О. Давичо, Дж. Костица и Д. Матича «Положение сюрреализма в общественном процессе» отчетливо выявила противоречия и разногласия, существующие между сюрреалистами. Книга была опубликована в конце апреля 1932 года, когда спор между сюрреалистами и социальными писателями находился в завершающей стадии. Давичо, Костиц и Матич первыми среди сюрреалистов упоминают о классовой борьбе как двигателе исторического процесса. Они говорят о давлении на них их буржуазного происхождения, отбрасывают тогдашние средства сюрреалистической борьбы и открыто восстают против сюрреалистической программы: «Мы считаем стремление некоторых сюрреалистов, которые, видя невозможность существования сюрреализма как особой группы, хотят сохранить его как самостоя-

¹ «Stožer», 1932, br. 7—8, s. 205, 206.

тельное движение со своей специфической программой, ошибочным с двух точек зрения: 1) так как это — сознательное или бессознательное проявление оппортунизма; 2) так как тактически особое сюрреалистическое движение, хотим мы того или нет, противостояло бы тому единственному движению, которое опирается на исторический материализм, движению масс»¹. Давичо, Костичу и Матичу ясно, что сюрреалистическое движение, если оно хочет быть прогрессивным, не может существовать параллельно движению рабочего класса. Их одобрения не вызывает и «диалектический метод», и «исторический материализм» недавних друзей-единомышленников: «Сюрреализм на базе исторического материализма уже не сюрреализм, а составная часть единого движения, вдохновляемого историческим материализмом. Или, если сюрреализм движение, то тогда движение не на базе исторического материализма. Ведь исторический материализм не коктейль на любой вкус»². Они идут и дальше и критикуют отдельных сюрреалистов (хотя и не называют их) за оппортунизм («оппортунизм затмил их сознание»), за стремление сохранить сюрреализм в «исторически изживших себя формах», за нежелание увидеть развитие нового большого движения, которое может объединить все левые и передовые силы в одно целое. Поэтому они не собираются «поправлять» сюрреализм, «оживлять» его и приспособлять к новым условиям; они порывают с ним навсегда: «Мы отбрасываем буржуазную форму сюрреализма, так как она сыграла свою роль и исчерпала себя»³.

Что же могло повлиять на отношение О. Давичо, Дж. Костица и Д. Матица к группе, к которой они принадлежали, к товарищам, с которыми они еще недавно были близки, а теперь окончательно порывали, называя некоторых из них реакционерами?

В это время Давичо становится преподавателем гимназии в Бихаче. Это был его первый контакт с иной действительностью. В Бихаче он принимает непосредственное участие в партийной работе, он в курсе того,

¹ Davičo, Kostić, Matić. Pološaj nadrealizma u društvenom procesu. Beograd, 1932, s. 115.

² Там же, с. 115—116.

³ Там же, с. 121.

к чему готовится партия. В этом маленьком городишке, столь удаленном от Белграда, от «автоматической поэтики», «галлюцинаций» и «чуда», он знакомится с действительностью, которая опровергает сюрреалистические представления. Матич тоже преподаватель, но в Белграде. Он чаще, чем другие сюрреалисты, сталкивается с молодежью, и, вероятно, ему лучше знаком ее интерес к социальным проблемам и ее отличное от сюрреалистического понимание духовного бунта как способа их решения.

Дж. Костич проявлял все больший интерес к вопросу об отношении языка и мышления. Он понял, что язык — это общественное явление, отражающее общественную действительность определеннее, закономернее, чем чистые, автоматические сюрреалистические импровизации. Как признался он сорок лет спустя, язык для него стал «общественным созданием»¹. Так в сюрреалистическом лагере проявились значительные различия в представлениях о действительности и отношении к ней. Дж. Йованович теперь еще острее ощущает суженный круг деятельности группы. Он продолжает утверждать, что литературных выступлений в печати как средства борьбы недостаточно. Весьма вероятно, что его поездка в Скопле и встреча там с представителями социальной литературы Р. Зогиичем и К. Рацином помогли ему понять, что существуют другие связи с действительностью. Под давлением рабочего движения и социальной литературы в сюрреализме сначала появляются внутренние противоречия, затем — существенные различия в представлениях о будущем сюрреалистического движения и, наконец, — требование его ликвидации. Этой ликвидации требуют члены сюрреалистической группы Оскар Давичо, Джордже Костич и Душан Матич, собственно так же, как требует этого представитель социальной литературы Стеван Галогаж. Сюрреалистическое движение накануне распада.

Смысл книги «Положение сюрреализма в общественном процессе», ее характер, критику и содержащиеся в ней намеки троих сюрреалистов (хотя можно было бы сказать — бывших сюрреалистов), хорошо поняли В. Бор и М. Ристич. Это стало ясно через несколько месяцев, когда они негативно оценили книгу и позицию

¹ D. Kostić. Do nemogućeg. Beograd, 1972, s. 302.

ее авторов: «Хотя мы и находимся в чрезвычайно неприятной ситуации из-за ужасной судьбы О. Давичо (Давичо был арестован за коммунистическую пропаганду. — В. К.), мы все же должны сказать, что книга в целом и большинство ее положений ошибочны, и поэтому она не может рассматриваться как положительный вклад ни на одном из этапов диалектического развития сюрреализма»¹.

Когда полемика завершилась и исход разногласий между социальными писателями и сюрреалистами был ясен, Центральный Комитет Коммунистической партии Югославии в своем решении «Задачи партии на теоретическом фронте» поставил перед коммунистами задачу — пропагандировать и популяризировать марксизм, материалистическую диалектику и партийность философии, вести борьбу «с разными, в последнее время получившими распространение в Югославии теориями, такими, как индивидуалистическая психология, неокантианство, механическое понимание диалектики, сюрреализм»².

Но, кроме основных, разногласия между социальными писателями и сюрреалистами возникали и по другим причинам, которые становились все очевиднее. Движение социальной литературы охватывает всю Югославию, в него входят писатели, публицисты, художники, деятели культуры разных национальностей и разного происхождения (есть из бедных и отсталых деревень; есть из буржуазии и мелкой буржуазии, из рабочих и буржуазной интеллигенции, которая перешла на сторону рабочего класса). Сюрреалистическая группа действует только в Белграде, ее составляют лишь 13 интеллектуалов, и все буржуазного происхождения. Направление социальной литературы стремится установить связи с мировым общественным и литературным движением от Советского Союза до Америки, Германии и Франции, сюрреалистическая группа идеологически и программно опирается на французский сюрреализм, являясь его отражением. Социальные писатели исходят из учения Маркса и Ленина не только в поисках путей революционного изменения общества, но и в понимании и толковании искусства, сюрреалисты, будучи эклектиками, использу-

¹ V. Bor, M. Ristić. Anti-zid. Beograd, 1932, s. 47.

² Цит. по кн.: S. Z. Marković. Književni pokreti i tokovi između dva svetska rata. Beograd, 1970, s. 83.

ют труды разных теоретиков, идеологов и философов, не состоящих друг с другом в «духовном родстве», — Гегеля, Маркса, Фрейда, Бретона и многих других. Социальные писатели считают себя наследниками боевых традиций наших романтиков, критического реализма в литературе и демократических традиций в культуре; сюрреалисты отвергают национальное литературное прошлое, выступая по отношению к нему анархистски и нигилистически.

Отличия в понимании искусства логически вытекали из всех остальных различий. Представители социальной литературы убеждены, что на основе марксизма можно объяснить не только прошлое, но и настоящее и будущее, что искусство — общественное явление и часть общественной борьбы, что оно классово по своей природе и не может быть отделено от мировоззрения художника и его классовой принадлежности; сюрреалисты убеждены, что «чудо поэзии» загадочно, таинственно и непознаваемо, что поэзия неподвластна рациональному анализу, не может правдиво отражать действительность и не является классовой. Социальные писатели отдают предпочтение разуму и логике. Сюрреалисты — иррациональности и случаю. Насколько одни полагаются на сознание и опыт коллективной борьбы, настолько другие — на подсознание и особенности индивидуального восприятия. Социальным писателям искусство видится как реалистическая картина жизни, основанная на правдивом отражении действительности; они за доступное народу искусство. Для сюрреалистов — искусство трансцендентально и «церебрально»; они за поэзию «беспользую» и «экспериментальную», за вариант «искусства для искусства», предназначенный одиноким избранникам, за «сверхреализм» против реализма. Поэтому социальные писатели пишут ясно и доступно, реалистически образно, публицистически открыто и эмоционально, чаще кратко и решительно, язык сюрреалистов сложен, тяжел и вымучен, они пишут, всячески выказывая свою ученость и интеллектуальный уровень, зашифровано и неясно.

Два взгляда на мир и два противоположных отношения к миру и искусству находятся по разные стороны баррикад.

Сюрреалистическая группа сознательно подчеркивает противоречия между свободой («абсолютной свобо-

дой») и действием. Более того, она их противопоставляет: абстрактное понимание свободы и коллективную борьбу. Для нее искусство практически априорно противостоит всем другим видам деятельности. Поэтому сюрреалистическая группа была в основе своей группой закрытого типа, в которой и отдельная человеческая личность все больше замыкалась в себе. В большом передовом движении масс эта группа должна была или измениться, или перестать существовать.

Социальная литература видела смысл своей деятельности в практической свободе. Свобода для нее была первейшим условием создания нового человека и нового искусства. Для нее искусство — форма борьбы за свободу. Поэтому социальная литература — открытая система, в которой объединяются стремления человека и коллектива, личность находит себя в коллективе. Такая литература в передовом движении масс может успешно развиваться и лучше отвечать задачам революционной ситуации.

Наконец стала реальностью мысль К. Поповича: или должны измениться мы, или они. Разногласия среди сюрреалистов возникли в сложное время диктатуры, появления фашизма и одновременно укрепления рабочего движения и социальной литературы, поэтому книга Оскара Давичо, Джордже Костица и Душана Матича сыграла решающую роль в изменении взглядов некоторых сюрреалистов. Это был конец сюрреалистического движения. До сих пор оно вносило известную смуту, мешая честному, революционному самоопределению. Практика повседневной борьбы дискредитировала проповедуемую им «деятельность духа». Двигаться вперед в общественной борьбе к революционной переделке действительности и к новому пониманию искусства можно было только с рабочим движением и социальной литературой, хотя это литературное течение в 1929—1933 годах было лишь прологом к тому, чем оно стало впоследствии. Ему тогда были свойственны немалые слабости. В проповедуемых его сторонниками взглядах на общество и искусство содержалось немало односторонности, самоуверенности и прямолинейности. Некоторые из них излишне увлекались одним способом решения проблем, которое достигалось скорее натиском, чем разъяснением своей позиции, верой и убежденностью в своей правоте, а не глубоким анализом причин, оказы-

вавших существенное влияние на то или иное общественное явление. И в то же время в плане художественном это было общегославское движение за демократизацию культуры и искусства, пронизанное стремлением сделать литературу более гуманной, действенной и нужной человеку.

В движении социальной литературы и под ее воздействием формировались многие писатели, произведения которых вошли в историю литературы, историю общественной и политической борьбы передовых сил. Август Цесарец, Коста Рацин, Радован Зогович, Прежихов Воранц, Тоне Селишкар, Миле Клопчич, Йован Попович, Велибор Глигорич, а также бывшие сюрреалисты Оскар Давичо и Джордже Йованович (на каторге и после нее) создали поэтические, прозаические и критические произведения, проникнутые «социальной тенденцией», в духе понимания искусства социальной литературой. В традициях социальной литературы шло творческое развитие и таких известных современных писателей, как, например, Михаило Лалич и Бранко Чопич, которые достойно продолжают их и поныне.

НОВОЕ В СПОРАХ О РЕАЛИЗМЕ И МОДЕРНИЗМЕ В СЛОВЕНИИ

В последние годы в словенской литературе, как и в других национальных литературах Югославии, происходит знаменательный сдвиг. Он связан с теми позитивными процессами в социально-политической жизни страны, которые направлены против влияния буржуазной идеологии.

Усилилась борьба между представителями различных эстетических ориентаций. По сравнению с предшествующим периодом значительно активнее выступают сторонники реализма, сторонники литературы, пропагандирующей социалистические идеалы. Убежденность, которая звучит в их высказываниях, видимо, подкреплена тем, что создалась возможность на практике подвести итоги двадцатилетнего периода «сосуществования» в литературах Югославии реализма и модернизма.

На повестку дня снова встали вопросы, горячо обсуждавшиеся в Словении в 50-х годах. Тогда с наиболее обоснованной критикой модернизма, прокладывавшего себе путь в словенской литературе, выступил один из виднейших югославских философов-марксистов Б. Зишерл. В его блестяще написанных статьях «Экзистенциализм и его общественные корни» (1953), «Еще раз об экзистенциализме» (1953), «О «модерном» и его носителях в обществе» (1957)¹ глубоко раскрыты реакцион-

¹ B. Zisherl. Egzistencijalizam i njegovi društveni koreni. — «Nova misao», Beograd, 1953, № 3; Još jednom o egzistencijalizmu. — «Nova misao», 1955, № 6; O modernom i njegovim društvenim nosiocima. — «Izraz», Sarajevo, 1957, № 7—8.

ная идейная суть экзистенциализма и его социальные корни.

В 60-е годы критику театра абсурда и некоторых других экстремистских явлений модернистского искусства вел известный критик и литературовед, президент Словенской академии наук и искусств Й. Видмар. Но в целом реалистическая критика уже к концу 50-х годов отступила перед весьма энергичной и сплоченной когортой теоретиков модернизма, возглавляемых Я. Косом, Т. Кермаунером, несколько позже Н. Графенауэром и др. Вскоре обозначился ее перевес в печати. Информация о литературе в массовой печати перешла в основном в ведение сторонников модернистского лагеря. Модернистская критика утверждает идеи экзистенциализма, пропагандирует деполитизацию и деидеологизацию искусства, доказывает устарелость так называемого «традиционного гуманизма», выдвигая в противовес ему этический индифферентизм и разные модификации анархоиндивидуализма. Реалистический метод эта критика считает неприемлемым для изображения современного человека, содержание его внутреннего мира и способ чувствования якобы принципиально отличны от всего, что было ему присуще в прошлом. Настаивая, с одной стороны, на этом отличии, а с другой — стремясь к деидеологизации искусства, теоретики модернизма подлинно современной считают лишь литературу, отвергающую принципы познавательности и коммуникативности. Так, например, один из теоретиков современного словенского модернизма, поэт Н. Графенауэр пишет: «Общеизвестно, что поэтический язык отличен от разговорного и от всякого иного языка, который мы употребляем для того, чтобы объясняться друг с другом, для передачи мыслей и сообщений»¹.

Образцом для современных словенских модернистов служат западноевропейские течения от экзистенциализма до абсурдизма и дадаизма в поэзии. Различные оттенки модернизма объединяет кризисное мироощущение, уверенность в вечной непримиримости личности и общества. Почти всем им присуще стремление к мистифицированию или метафоризированию картины мира. Нередко это выражается в отсечении всех социальных

¹ N. Grafenauer. O pesniškem postopku. — «Problemi», 1972, № 118—120, s. 1.

связей личности. Она берется вне общественного бытия, вне трудовой деятельности, лишь в интимной сфере или в корреляции человек — природа. Природа при этом выглядит абстрактно. Изображать природу в ее реально-зримом виде не дерзнул бы ни один модернист. Это было бы чересчур примитивно, означало бы его дисквалификацию. Природа — лишь повод и материал для игры усложненными метафорами и алогическими ассоциациями.

Общество в творчестве модернистов крайне редко предстает в своем конкретно-историческом виде. Общественные проблемы абстрагируются путем обращения к античным сюжетам («Антигона» Д. Смоле, 1961), изображения некоей современной цивилизации вообще («Афера» П. Козака, 1962) или сюрреалистической космополитической утопии, из которой исключены позитивные социальные силы и процессы (В. Кавчич, «Туда и обратно», 1962, «По ту сторону и дальше», 1964; Д. Рупель, «Секретарь VI Интернационала», 1972 и др.).

Иной раз действие как будто бы разворачивается на словенской почве. Но картина действительности и в этих случаях дана настолько усеченно, односторонне (С. Вуга, «Безразличие», 1972), гротеск и пародия настолько фантастичны (Д. Рупель, «И время в ней палач жестокий», 1964), что лишь огрубляют и примитивизируют внешнюю сторону реальности, не проникая в существо последней. Очевидно, это связано с нигилистическим отношением к действительности, со слабостью, неясностью, а порой отсутствием положительного общественного идеала. Модернисты пытаются критически рассмотреть важные проблемы современного общества: проблему власти, проблему современного мещанства, потребительства и т. д. Но явления действительности подаются в столь мистифицированном виде, что связь изображения с объектом почти утрачивается и критика не достигает цели. Однако было бы неверно утверждать, что творчество модернистского крыла на современном этапе ничего не дало словенской литературе. Напротив, известные ценности были им созданы. В первой половине 60-х годов появились серьезные поэты Д. Зайц, С. Вегри, с большой силой и искренностью выразившие свое мироощущение, нашедшие для этого новые приемы экспрессии, новые краски. Драматургия Д. Смоле несла в себе определенный позитивный — по сравнению

с творчеством многих других модернистов — нравственный пафос, пафос стоического героизма одинокой личности. Эти примеры можно было бы продолжить. Но они относятся или к раннему этапу развития современного модернизма, то есть к началу 60-х годов, или к явлениям, граничащим с реализмом, тяготеющим к нему. В дальнейшем нарастающая герметичность художественного языка, с каждым годом усугубляющиеся программный аморализм и абсурдность крайне ограничили творческий потенциал модернизма. Видимо, возможности его исчерпаны и для него наступила эпоха смены веков. Это ощущают не только его противники, но, что особенно симптоматично, и некоторые из союзников. Вот что писал недавно критик Я. Кос, бывший в конце 50-х—начале 60-х годов одним из первых теоретиков модернизма:

«О современной авангардной поэзии в Словении мы знаем, что она лишь частично ангажирована в социальном и моральном смысле, в большей же ее части преобладают ирония, игра и эстетство, а то и пресыщенный собственной свободой эстетизм, переходящий в герметизм. Но не угрожает ли этой литературе опасность, что источники ее вдохновения скоро иссякнут, так что ей останутся лишь перепевы в духе формалистического эпигонства?.. Поэзия, которая стремится к постоянному изменению самой себя, будет способна на что-либо подобное, если будет изменять также и мышление о мире; а это, в свою очередь, невозможно без того, чтобы она не пыталась изменить и самый мир. Поэтому естественно, что свое изменение она должна осуществлять не только на уровне языка, но и через информацию о конкретных обстоятельствах исторического пространства и времени, в которое она поставлена. Информацию, далекую от изоциренного эстетства, равнодушного к судьбам мира, и содержащую призыв к ответственности и участию»¹.

Творчество писателей реалистического направления характеризуется демократизмом, стремлением к анализу важных проблем современной действительности. Основное ядро направления составляют литераторы, прошедшие школу предвоенной революционной борьбы

¹ J. Kos. Mrtvi in živi. Kosovel. — «Sodobnost», Ljubljana, 1974, № 4, s. 299.

или участия в партизанском движении. Они продолжают традиции социального реализма — направления 30-х годов, весьма близкого к реализму социалистическому. Это М. Кранец, И. Потрч, Ц. Космач, Б. Зупанчич, Л. Кракар и др. К ним примыкает группа таких писателей, которые, не выступая прямо с социалистических позиций, тем не менее поддерживают их своим гуманизмом, своей этической направленностью, своей высокой профессиональной культурой, — М. Михелич, Я. Менарт, И. Минатти, В. Зупан.

Писателями-реалистами были созданы произведения, правдиво и вдохновенно отразившие подвиг народа в антифашистской борьбе (тетралогия М. Краньца «За светлыми горизонтами», 1961, 1963; «Баллада о трубе и облаке» (1957) Ц. Космача, «Поминки» (1957) Б. Зупанчича, пьесы и стихи М. Бора, лирика И. Минатти и т. д.). Глубина социального анализа и чуткость к изменениям в общественной атмосфере отличают произведения, ставшие свидетельством социальных сдвигов первых послевоенных лет, формирования новых общественных отношений, сложной и противоречиво развивающейся действительности 40—60-х годов. Здесь можно было бы упомянуть драматическую трилогию И. Потрча «Крефлы» (1953), трилогию М. Краньца «Повести о власти» (1950—1956) и ряд его новелл, повести Ю. Козака «Гашпер Осат» (1949) и «Баллада об улице» (1956), лирику Я. Менарта («Семафоры молодости», 1963) и стихи Л. Кракара и т. д. Конкретность в анализе действительности соединяется в этой литературе с верностью революционным идеалам и нравственным традициям, выкованным в многовековой освободительной борьбе народа. Иной раз, как, например, в поэзии Менарта и Кракара, стремление передать дух героики, человеческое единство спорит со скепсисом и разочарованием и одерживает победу. Разумеется, это никак не означает, что вся художественная продукция реалистов достигает высокого художественного уровня. Здесь есть и свои неудачи, мелкотемье, примитивность психологического рисунка. Во второй половине 60-х годов в творчестве ряда писателей наметился был отход от актуальной проблематики, анализа острых социальных проблем современности. Однако в самые последние годы реалистическое направление начинает оживляться. Появились новые прозаики и поэты — Т. Партлич,

Т. Кунтнер, Э. Фритц и др. Серьезные проблемы социальной и духовной жизни широких слоев народа все более привлекают писателей. Весьма симптоматично появление ряда произведений, поднимающих тему рабочего класса (романы М. Колара и В. Тринкауса). С глубокой озабоченностью пишут о судьбах современной деревни Э. Фритц и Т. Кунтнер. Писатель-партизан К. Грабельшек в романе «Боль» (1972) с позиций тех, кому дороги завоевания революции, в полный голос говорит об отступлениях от высоких норм социалистической морали, о путях проникновения духа индивидуализма и стяжательства в психологию людей нового общества.

Особенно примечательным фактом литературной жизни последних лет является активизация споров о модернизме и реализме в критике. Реалистическая критика берет инициативу в свои руки. Происходит упомянутое в начале подведение итогов двадцатилетия, прошедшего под знаком преобладания модернизма, поднимается вопрос о дальнейших путях развития литературы, ее задачах.

В области критики идейно-эстетической платформы модернистского крыла в последнее время больше всего сделано Й. Видмаром. На протяжении предшествующих десяти лет он особенно пристально интересовался драматургией и театром, выступая в защиту гуманистических традиций и реализма, критикуя философские основы и эстетические принципы западноевропейской «антидрамы» и литературы абсурда, служащих образцом для ряда словенских модернистов. Видмар оспаривает абсурдистские тезисы о кардинальном изменении человеческой психики под влиянием современной цивилизации, о разрушении, анимализации человека. Он говорит о регрессивности и деморализующем характере литературы абсурда, которая в крайних своих проявлениях упраздняет необходимость изучения жизни, борьбу за этические и гражданские идеалы, наконец, самую художественность искусства. Абсурду и хаосу, возведенным в творческий принцип литературы, критик противопоставляет понимание искусства как осмысляющей, организующей, социально прогрессивной силы. В 1973 году вышла книга Видмара «К нашей ситуации», ядро которой составила серия статей, выходивших в 1971—1972 годах под тем же названием в люблянской

газете «Дело». Эти статьи вызвали большой резонанс. Видмар проанализировал в них идеологическую платформу словенских модернистов и раскрыл ее элитарность, кроющуюся за архиреволюционной фразой. Разобрав философское кредо идеолога словенских модернистов Т. Кермаунера, Видмар противопоставил его субъективистской концепции человека, отрицающей возможность исторического творчества, концепцию человека — творца культуры.

Позиция Видмара была поддержана и другими авторами. Сходная оценка словенской литературной и культурной ситуации дана в публицистической книге драматурга и прозаика Й. Яворшка «Одинокий всадник» (1973). Появился ряд работ, развенчивающих одну из философско-эстетических основ модернизма — фрейдизм. В них доказывается неприменимость психоанализа для объяснения искусства и его несостоятельность в качестве исходного пункта творчества. Весьма убедительно и остроумно литературовед И. Месснер показывает бесплодность попытки критика-модерниста истолковать с фрейдистских позиций творчество корифея словенского социального реализма Прежихова Воранца (о статье Т. Кермаунера «Отношения между литературными идеологиями и литературный язык в двух повестях Прежихова»¹).

В спорах с модернизмом чрезвычайно важная роль принадлежит опоре на традиции.

Обращение к национальной традиции, возрождение и развитие традиций словенской революционной литературы выдвигается многими критиками — сторонниками реализма в качестве актуальнейшей задачи литературы.

В конце 1972 года М. Кранец, давая в качестве тогдашнего председателя Общества словенских писателей интервью журналу «Наши разгледы», подчеркнул, что литература должна служить задачам национального и социального прогресса народа, должна восстановить связи с народной почвой там, где они утрачены. «Процессы «социального брожения», — говорит он, — всегда были наиболее плодотворной почвой для творческого анализа... Социально неопределенный авангардизм, с

¹ «Slavistična revija», Ljubljana, 1972, № 3.

которым мы имеем дело теперь, который проявляет, заодно и спасает себя при помощи постоянного обновления стилистических приемов и, так сказать, «ежемесячной» смены течений, заимствованных с Запада, никак не может гордиться тем, что «держал зеркало перед лицом своего времени, своего общества»¹. А это серьезный недостаток»².

Национальная традиция противопоставляется рядом авторов асоциальным и анациональным тенденциям в литературе, отрыву от реальных проблем словенского народа. М. Кранец говорит, что исконную черту всего лучшего, что было создано в словенской литературе, составляет ангажированность, что писатели, которым принадлежат достижения словенского художественного слова — романтик Прешерн и реалист рубежа веков Цанкар, — были «самыми ангажированными» писателями в истории словенской литературы. За обращение к традициям передовой словенской литературы, соединившей высокую художественность и общественно важную проблематику с доступностью формы, ратует Б. Зихерл.

Стремление возродить и реабилитировать такие понятия, как ангажированность, коммуникативность и содержательность литературы становится знаменем времени. Так, молодой критик А. Мермольи пишет:

«В Словении снова заговорили о функциональности литературы. Коммуникативность и информативность поэзии становится проблемой, которую мы не можем отвергнуть. Общее социально-политическое положение в Югославии требует ангажированности. Когда общество идет по революционному пути, безыдейность и неангажированность — это орудие в руках реакционных кругов... По мнению некоторых, эти проблемы находятся за пределами литературы, но когда-нибудь они приобретут решающее значение»³.

Другим знаменем времени является то, что стремление укрепить авторитет прогрессивной национальной традиции ныне у авторов, представляющих поколение

¹ Свободно переданное выражение классика словенской литературы, писателя-революционера И. Цанкара (1876—1918), сказавшего это о Гоголе.

² «Naši razgledi». Ljubljana, 1972, декабрь.

³ А. Мермолья. Zapisek o zamejski literaturi. — «Naši razgledi», 1973, № 13, s. 344.

предвоенной прогрессивной или связанной с компартией интеллигенции, таких, как Видмар, Кранец, Зихерл, Потрч, соединяется с указанием на важность традиций русской революционной общественной мысли и русского реализма, их значение для мировой культуры и, в частности, для культуры словенской. Нельзя не предположить, что все эти новые веяния в словенской литературе и литературной критике являются предвестием серьезных позитивных перемен, предвестием нового подъема.

**СОВРЕМЕННАЯ ЛИТЕРАТУРНАЯ КРИТИКА
В СВЕТЕ ЕЕ ТРАДИЦИИ**

Сегодня нередко высказываются сомнения по поводу научности литературной критики; при этом обычно ссылаются на разноречивость суждений критиков, высказываемых по поводу одного и того же художественного произведения. По сравнению с историей литературы, объективно толкующей то или иное произведение, или с поэтикой, которая может с большой точностью анализировать его форму, литературная критика в большей степени выражает субъективные взгляды исследователя. Однако дискуссионный характер критических исследований и оценок совсем не является помехой их научности. В каждой науке идет непрерывный процесс уточнения взглядов, теория постоянно проверяется практикой. В этом отношении литературная критика несколько не отличается от других наук, причем не только общественных, но и естественных. Как только «в игру» вступает момент оценки, решения, выбора, то даже при всей научности методики критических исследований происходит дифференциация взглядов и выводов по одному и тому же вопросу. Например, даже после самых точных и подробных расчетов биологи и специалисты по водному хозяйству не могли прийти к общему мнению при обсуждении проекта плотины в Южной Моравии. Нередко после осмотра больного расходятся рекомендации хирурга и терапевта — первый настаивает на операции, второй предлагает лечение, инъекции и т. д. Точно так же порой не совпадают точки зрения экономистов по

«Nová mysl», 1976, č. 1.

поводу того, что должно быть основой повышения производительности труда — экстенсификация или интенсификация производства на данном предприятии.

И в литературной критике всегда будет присутствовать известная степень субъективности. Различие позиций и мнений обусловлено здесь самой природой художественной литературы с ее богатством форм и значений, различным воздействием на читателей, исторически меняющейся актуальностью ее проблем и идей. Каждый критик может при этом выбрать свой аспект исследования того или иного литературного явления, в результате чего его выводы будут существенно отличаться от выводов других критиков. Однако их мнения не должны расходиться, когда речь идет об идейно-политической оценке произведения, о выявлении явно слабых или антисоциалистических произведений, о характеристике произведения с точки зрения адекватности его формы идейному содержанию. После плодотворной дискуссии мнения критиков совпадут по принципиальным вопросам, если они действительно основываются на научной методологии.

Порой можно услышать сетования, что современная литературная критика уступает в авторитетности и богатстве яркими индивидуальностями критике межвоенного двадцатилетия. Однако, если мы обратимся к конкретным исследованиям того времени, перед нами откроется далеко не идеальная картина.

В 30-е годы наряду с марксистской активно действовала численно ее превосходившая буржуазная критика. О ситуации в этой части литературной критики писал Ф. К. Шальда в статье «Сумерки нашего словесного искусства» («Шальдыв записник», т. 7, 1934—1935), исполненной скептицизма по отношению к действительности буржуазной республики. Ф. К. Шальда констатировал, что погоня за прибылью проникла и в литературу, критика деградировала в рекламу, превозносила слабые произведения и пропагандировала сомнительные идеи. Немалую ответственность за это, по убеждению Шальды, несет сама критика. «У нас никогда не было литературной критики как общественного и культурного института, который имел бы определенный авторитет, к голосу которого прислушивалась бы публика, задачей которого было бы вырабатывать вкус, поддерживать здоровые тенденции в литературе. В прошлом у нас были

лишь один-два крупных критика, завоевывавших авторитет постепенно, каждым своим выступлением заставлявших публику все более прислушиваться к своему мнению, подавляя на какое-то время силой своего дарования даже голоса реакции, которая тормозила и ослабляла их деятельность. В Чехии критика всегда была чем-то нежелательным; она походила на некую экзотическую и сдержанную иностранку». Общая характеристика, которую дал критике своего времени Ф. К. Шальда, отнюдь не лестна. Чешская критика, по его словам, представляла собой «скрепленное круговой порукой страховое общество трусости с неопределенной ответственностью».

Подобным образом охарактеризовал положение в чешской критике 30-х годов и Бедржих Вацлавек (в книге — «Творчеством к реальному миру»): «Здесь буйствуют эстеты-агностики, убежденные в том, что эстетическое воздействие есть некое таинство, постичь которое в его основах невозможно. Рядом с ними гнездятся вульгарные объективисты с их кредо: «У каждого свои вкусы». Тут же находятся и приверженцы иррационализма, которые уверяют, что иррациональная (а в действительности весьма субъективно понимаемая) «красота» есть нечто вечное и неизменное. Наконец, в этой среде можно найти и трудолюбивых ремесленников-формалистов, точно и подробно описывающих каждую деталь произведения, забывая о собственно критическом его анализе».

На этом фоне выгодно выделялась марксистская критика, сознательно исходившая из двуединого принципа — осмыслить и проанализировать художественные достоинства произведения и исследовать его связь с современной социальной действительностью. Она неизбежно вступила в конфликт с идеалистическим утверждением буржуазной критики, что понятия формы, красоты и художественности не зависят непосредственно от реальной жизни, а целиком подчинены воле художника. Б. Вацлавек выдвинул как основной принцип литературной критики требование диалектического единства формы и содержания произведения, которое имеет вполне объективный характер, поддается определению и исследованию. Б. Вацлавек подчеркнул необходимость познавать и изучать личность писателя и его произведение в развитии, в движении. «Критика не должна, — писал

он,— сводиться лишь к психологическому анализу, который бы объяснял жизнь и творчество того или иного писателя, исходя только из его личных качеств или, в лучшем случае, сравнивая его с другими писателями и их произведениями или с собственным психологическим опытом критика. Необходимо соотносить творчество писателя с действительностью, показывать способ ее отражения в произведении».

Марксистская критика рассматривала художественное произведение конкретно-исторически, в тесной взаимосвязи с классовой борьбой в ту или иную эпоху. Ей удалось объяснить многие противоречия литературы 20—30-х годов, исследуя различные философские и идейные течения того времени. Критика была выражением марксистской теории; она очень скоро освободилась от нигилистических тенденций по отношению к художественному наследию и уже в 30-е годы сознательно обратилась к прогрессивным идеям прошлого и настоящего, творчески их перерабатывая в органическую составную часть своей платформы.

Чешская марксистская критика межвоенного двадцатилетия располагала талантливыми исследователями различного направления. Деятельность Б. Вацлавека представляла собой тип критики цельной, основанной на научной методологии и тяготеющей более к обобщениям, чем к конкретному и детальному изучению отдельных явлений. Курт Конрад был критиком философско-исторического направления, его привлекала главным образом теория. Эдуард Уркс занимался проблемами психологии творчества и размышлял о воздействии художественного произведения на читателя. Ю. Фучик продолжал линию полемической и агитационной эссеистской критики, разработанную Ф. К. Шальдой и З. Неедлы.

В формировании марксистской критики значительную роль сыграли два крупнейших деятеля чешской культуры — Ф. К. Шальда и З. Неедлы. Зденек Неедлы способствовал изучению и творческому продолжению традиций прогрессивной реалистической эстетики XIX века; Ф. К. Шальда утвердил авторитет критики как творчества, равноценного любой другой художественной деятельности. Он стремился к укреплению научной основы критики, к единству субъективного восприятия исследователя и объективной оценки произведения.

До конца жизни ему не удалось преодолеть идеализм во взглядах на искусство и роль художника. Однако его понимание общественной функции искусства, гуманистическая направленность его творчества, чуткость ко всему новому и передовому во многом приближали его к марксизму.

О задачах, вставших перед критикой сразу после установления народной власти, глубоко и подробно говорил Зденек Неедлы в своей речи на съезде писателей в апреле 1949 года. Прежде всего он подчеркнул творческий характер работы критика. Ее образцы он видел в деятельности русских революционных демократов Белинского и Чернышевского, чешских литераторов Отокара Гостинского, Ф. К. Шальды, Яна Неруды, В. Б. Небеского. Очень важна была и новая оценка деятельности Ф. К. Шальды, которую дал в своем выступлении З. Неедлы. Основным недостатком Шальды Неедлы считал идейную непоследовательность, склонность к эстетству, что было причиной иногда не вполне справедливых суждений о том или ином литературном явлении. «Мы, несомненно, всегда будем с благодарностью вспоминать о том, как горячо поддержал в свое время этот крупнейший критик нашу молодую социалистическую литературу,— говорил Неедлы.— Но нельзя закрывать глаза и на то, что с такой же энергией, ссылаясь на интересы искусства, он поддерживал и реакционную литературу. Результатом этого стали шатания в рядах нашей тогдашней молодежи, отзвуки которых слышны и сейчас». З. Неедлы определил миссию художественной критики весьма образно: она должна быть полководцем (знать, какими силами она располагает, и в зависимости от этого менять тактику, не забывая при этом конечной цели), воспитателем (учить и руководить, за одним произведением видеть литературную ситуацию в целом), она должна будить общественное мнение и бороться с конформизмом и серостью.

Спустя годы на чехословацкой конференции по проблемам критики, которая состоялась в 1961 году, Ладислав Штолл сформулировал основные требования, предъявляемые к критике: «Критику нельзя заменить субъективным мнением — нравится или не нравится то или иное произведение. К его верной оценке критик должен идти путем объективного анализа, при котором он применяет свои знания в области эстетики, истории и тео-

рии искусства, свое научное мировоззрение, наконец, талант и любовь к искусству. Только в этом случае критическая деятельность становится не просто ремеслом, а жизненным призванием». Л. Штолл целиком согласился с высказанным З. Нееды принципом тесной взаимосвязанности понятий «красота», «правдивость» и «нравственность»: «Ничто не может быть прекрасно, если оно не правдиво, безнравственно и не проникнуто большой идеей». В последнее время в Чехословакии вновь весьма остро поставлен вопрос о роли критики как проводника культурной политики партии, чему в немалой мере способствовало Постановление ЦК КПСС «О литературно-художественной критике» 1972 года. Дальнейшее развитие критики рассматривалось в этом документе как одна из важнейших задач идейно-политической борьбы. Перед критикой выдвигались большие требования: активно привносить в искусство коммунистическое мировоззрение и революционные идеалы, вести наступательную борьбу против враждебной идеологии, нетерпимо относиться к произведениям с низким идейно-художественным уровнем, способствовать расширению идейного кругозора деятелей искусства.

Среди недостатков советской критики была названа неравномерность ее внимания к различным жанрам; так, например, критика почти не говорила о документальной, детской, репортажной, сатирической, научно-фантастической литературе. В ходе дискуссий было выявлено не только качественное, но и количественное отставание советской критики: лишь небольшая часть художественных произведений получала отклик в критике.

В Чехословакии, где книг выходит значительно меньше, положение не выглядело так серьезно. Однако и сегодня нехватка литературных журналов, недостаточное внимание периодической печати к новинкам литературы и, наконец, малочисленность рядов хорошо подготовленных критиков — все это приводит к тому, что помощь, которую должна оказывать марксистская критика художественной литературе, еще далеко не отвечает лучшим традициям марксистского искусствознания межвоенного периода. Причин тому несколько. Во время фашистского террора погибли крупнейшие критики — коммунисты Ю. Фучик, Б. Вацлавек, Э. Уркс, Я. Крейчи, К. Конрад. Это в значительной степени затруднило воспитание и творческий рост нового поколения критиков, что отрица-

тельно сказалоcь в период общественно-политического кризиса конца 60-х годов.

Если мы зададимся вопросом, какие же причины привели в то время значительную часть критиков и публицистов к отходу от классовых позиций, то обнаружим ряд факторов объективного порядка, обусловленных социальным положением творческой интеллигенции, и ряд субъективных моментов, вызванных ошибками и непоследовательностью культурной политики тогдашнего руководства.

Связь творческой интеллигенции с рабочим классом и его революционным движением оказалась непрочной, а ее марксистско-ленинские убеждения — недостаточно глубокими. Это проявилось прежде всего у деятелей литературы и искусства, вступивших в партию уже после установления народной власти. Для их убеждений, порой самых искренних, хотя и неглубоких, стал непосильным испытанием XX съезд КПСС с его историческими решениями и одновременно резкое усиление влияния буржуазной идеологии на переломе 50—60-х годов. Имунитет против буржуазных философских и идеологических течений оказался весьма слабым. Другой объективный фактор — специфическое положение интеллигенции в обществе, преимущественно индивидуальный характер ее труда и связанный с этим, говоря словами Ленина, «анархический индивидуализм», боязнь коллективизма, потери своей индивидуальности. Это приводит, по справедливому замечанию Ленина, к тому, что в критических ситуациях интеллигенция проявляет порой склонность к эмоциональным действиям, к пессимизму и отчаянию. Если же прибавить ко всему этому еще достаточно влиятельные у нас мелкобуржуазные традиции, то нетрудно будет объяснить появление в среде интеллигенции мессианских идей о своем превосходстве, элитарных теорий, в которых «нашла себя» определенная часть литературной критики. Начавшийся процесс ускорили действительно имевшие место ошибки и просчеты в культурной политике партийного руководства тех лет: с одной стороны, выдвигались в принципе правильные, хотя и слишком упрощенно сформулированные требования, а с другой стороны, оправдывались разного рода выпады против марксизма.

Искусственно поддерживалось внешнее подобие единства культурного фронта. Вместо принципиальной

дискуссии сохранялась иллюзия бесконфликтности. В подобной ситуации стала возможна реабилитация ошибочных взглядов некоторых критиков, рост активности структуралистов и экзистенциалистов. Марксистская критика оказалась на оборонительных позициях. Все немарксистские течения сошлись на одном требовании — освободить искусство и критику от влияний политики и идеологии; в качестве исходной теоретической платформы для объединения антимарксистских сил в Чехословакии были использованы структурализм и теории Р. Гароди и Э. Фишера. В результате часть критики поддалась модным веяниям, стала эклектичной, доступной лишь узкому кругу читателей. Но справедливости ради надо отметить, что и в конце 60-х годов значительная часть чешской литературной критики оставалась верна марксистским принципам. Главным образом, на страницах таких изданий, как «Руде право», «Культурни творба», «Нова мысль» периодически появлялись статьи В. Достала, И. Гаека, Г. Грзаловой, М. Благинки, Р. Пинца и др., которые не сошли с классовых позиций и защищали принципы социалистического реализма бок о бок с такими закаленными в идеологической борьбе крупнейшими деятелями культуры, как Л. Штолл и И. Тауфер.

Идейная безответственность, антисоветская ориентация, заигрывание с ревизионизмом и правыми силами наиболее очевидно проявились у известной части чешской критики в 1968 году, когда ей удалось дискредитировать основные понятия и категории марксистской эстетики.

Как только была устранена опасность контрреволюционного переворота в Чехословакии, задачей первостепенной важности в области литературной критики стала борьба с оппозиционными группами, скомпрометировавшими себя службой политическим устремлениям правых сил, а также восстановление регулярной деятельности здоровой части критики.

Но сегодня уже недостаточно отмежевываться от выпадов против социализма и марксизма; необходимо поддержать те тенденции в литературе и искусстве, которые способны восстановить в полной мере веру людей в справедливость социализма. В этом должна сыграть свою принципиальную роль и чехословацкая марксистская критика, руководствующаяся решениями XIV и XV съездов КПЧ, понимающая специфику марксистско-

го подхода к искусству, продолжающая славные традиции чешской критики и эстетики.

В марксистской эстетике в новом своем качестве реализовалось отношение критики и культурной политики; непрочность связей уступила место тесному союзу, в котором учитывается специфика обеих составных частей — критики и политики. Культурная политика реализует перемены в системе этических, эстетических и прочих ценностей, а критика, как оценивающая система в культуре, оказывает воздействие на политику.

Марксистская критика должна основываться на научной методологии и тщательно разработанной теории, оценивать произведение на основе тщательного объективного исследования с глубоким знанием в области эстетики, истории и теории искусства.

Развитие литературы в последние годы свидетельствует о благоприятных переменах: наряду с укреплением положительных тенденций в чешской прозе становится заметным творческий рост критиков молодого поколения. И хотя они еще нередко допускают ошибки и отдают дань импрессионизму, формализму или вульгарному социологизму, можно быть уверенным, что, преодолев эти болезни роста, молодые критики станут достойной сменой, способной выполнять в будущем новые сложные задачи.

ИСТОРИЯ ПРОЛЕТАРСКО-РЕВОЛЮЦИОННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ ГЕРМАНИИ И СОВРЕМЕННЫЕ ПРОБЛЕМЫ ИДЕОЛОГИЧЕСКОЙ БОРЬБЫ

Формирование и развитие социалистического реализма представляет собой самое крупное и знаменательное явление мировой литературы за последние пятьдесят лет. С начала 20-х годов этот процесс совершенно очевидно имел тенденцию к оформлению в широкое международное литературное движение. Об этом свидетельствуют попытки организовать международный Пролеткульт, Литературный интернационал, создание Международного Бюро революционной литературы, преобразованного затем в Международное объединение революционных писателей. В рамках этого процесса весьма важную роль играла немецкая пролетарско-революционная литература.

Процесс становления социалистического реализма в Германии, конечно, не исчерпывается рамками организованного движения за пролетарско-революционную литературу. Целый ряд крупных писателей, всей логикой своего развития идущих к социалистическому реализму (Брехт, Вольф, А. Цвейг), долгое время оставались вне рамок этого движения. Однако организованное движение пролетарско-революционных писателей оказалось становым хребтом всего процесса формирования социалистического реализма, центром аккумуляции литературного опыта и теоретического обобщения этого опыта, средоточием сил прогрессивных художников.

Аккумуляция и теоретическое обобщение литературного опыта пролетарско-революционных писателей — это две стороны единого исторического процесса. Неразрывные в момент самого процесса, они расщепляются перед

взором историка литературы, приобретают каждая самостоятельное значение.

Произведения искусства по существу своему непреходящи и каждое новое поколение людей, каждое поколение литературоведов вступает в непосредственное общение с ними и само вырабатывает свои суждения. Суждения же критиков, в свою очередь, становятся предметом критической оценки и преодолеваются новым уровнем осмысления в работах пришедших им на смену литературоведов. История социалистического реализма не составляет здесь исключения. Мы являемся свидетелями того, как несколько поколений критиков и историков на разных этапах сложного общественного развития в странах Европы вновь и вновь возвращались к литературным событиям 20—30-х годов и стремились дать свое истолкование процессу генезиса социалистического реализма.

При анализе немецкой художественной критики и литературоведческих работ совершенно явно выделяется несколько этапов осмысления литературного процесса 20—30-х годов, несколько моментов обострения интереса к проблемам становления социалистического реализма в Германии.

Прежде всего обрисовывается комплекс литературно-критических публикаций, эстетических манифестаций и программно-организационных документов, непосредственно отражающих и формирующих возникающую немецкую литературу социалистического реализма¹. Это первый этап осмысления генезиса социалистического реализма.

Второй этап документирован в литературно-художественной критике и историко-теоретической полемике периода антифашистской эмиграции, когда осмысление эстетической борьбы в литературе Веймарской республики давало передовым немецким писателям и творческую перспективу, и опору в борьбе с фашистским варварством. В этот период решающую роль в объяснении процессов, связанных с формированием социалистического реализма в европейской литературе, играют сами писатели, участвовавшие в литературном движении тех лет — немецкие, английские, французские, венгер-

¹ См. подробнее в кн.: С. В. Рожновский. Социалистический реализм в немецкой литературе. М., 1973.

ские, чешские, польские и не в последнюю очередь советские. Это накладывало отпечаток на характер работ. С одной стороны, они отличались непосредственным знанием многих фактов и вводили эти факты в научный оборот. С другой стороны, информированность этих авторов была ограниченной, учет смежных явлений и фактов недостаточным, что нередко приводило к односторонним оценкам. Историко-литературный анализ формирования социалистического реализма в немецкой литературе предпринимался по существу лишь советскими критиками И. Анисимовым, С. Третьяковым, С. Динамовым, А. Лацис, А. Гвоздевым и рядом других.

Второй этап осмысления процесса формирования социалистического реализма в немецкой литературе наглядно выявил два принципиально разных подхода к этому явлению, которые в тенденции наблюдались уже в ходе развития самого этого процесса. С одной стороны, стремление показать специфику этой литературы, то новое, что она вносит в мировое искусство. Эту позицию занимали ведущие мастера социалистического реализма И.-Р. Бехер, Ф. Вольф, Б. Брехт, А. Зегерс и такие литературные критики и теоретики, как А. Курелла, Г. Гюнтер, О. Биха, А. Кемени (Дурус). С другой стороны, наблюдается стремление проследить преемственность новой литературы, непрерывность литературного процесса, хотя здесь нередко попытки объяснить живые явления литературы через исторические аналогии, схематический перенос закономерностей минувших литературных эпох на современность. Типичным представителем этого направления был Д. Лукач с его теорией «победы реализма», недооценивавшей мировоззренческие моменты в искусстве и творческие поиски многих художников социалистического направления.

После разгрома фашизма проблема оценки искусства 20—30-х годов вновь приобрела в странах Восточной Европы актуальное значение как важнейший аспект культурной политики. Как показывает анализ литературных дискуссий в ГДР с 1945 по 1960 год в очень острой идейной борьбе социалистический реализм смог утвердить себя и в эстетическом плане, и в художественной практике.

И в этот период ведущую роль в эстетической полемике играли все те же представители литературного движения 20—30-х годов, однако в характере дискуссий

произошел весьма заметный сдвиг. Круг ее участников расширился, и новое поколение литературоведов не только стремилось дать свою оценку художественной практике тех лет, но и поставило вопрос об исторической проверке сложившихся литературоведческих концепций.

С особой настоятельностью проблема оценки литературы Веймарской республики и антифашистской эмиграции встала с середины 50-х годов в связи с обострением идеологической борьбы. Критика концепций Д. Лукача, получивших в силу ряда объективных причин широкое распространение в ГДР, так же как и критика литературных теорий Г. Майера, несущих явную печать буржуазного либерализма, дали литературоведению возможность подняться на новый уровень осмысления всей литературной эпохи формирования социалистического реализма¹.

В 50-е годы появляется еще один оценочный момент по отношению к немецкой литературе социалистического реализма, в том числе и к периоду ее становления.

Литературные процессы, происходившие в ГДР, стали привлекать внимание западногерманской критики, враждебно настроенной по отношению к ГДР и СССР. Выступая с позиций откровенного антикоммунизма, западногерманские критики Ю. Рюле, Л. фон Баллусек, М. Рейх-Раницкий и другие повели систематические атаки на Бехера, Вольфа, Бределя, Мархвицу и других художников социалистического реализма, силясь доказать, что

— социалистический реализм чужд немецкой литературной традиции и является переносом «советского метода» на немецкую почву;

— социалистический реализм якобы является «советским методом диктата» в литературе;

— следование «доктрине социалистического реализма» якобы повлекло гибель таких талантов, как Бехер, Брехт, Вольф;

— творчество таких писателей, вышедших из рабочей среды, как В. Бредель, Г. Мархвица, К. Грюнберг, О. Готтше, якобы «стоит вне литературы».

¹ См.: С. В. Рожновский. Дискуссия о социалистическом реализме в печати ГДР (1945—1960 гг.). — «Вестник МГУ», 1963, Серия «Филология, журналистика», вып. 5-й, с. 59—71.

Для полноты характеристики сложившейся к этому времени литературоведческой ситуации необходимо еще учесть, что в 50-е годы в советском литературоведении, к сожалению, имела широкое распространение упрощенная концепция влияния советской литературы на зарубежные литературы, утверждавшая, что крупнейшие немецкие мастера социалистического реализма приходят к этому методу только в конце 30-х — начале 40-х годов, восприняв его в годы эмиграции у советских писателей. Эта концепция давала нашим идеологическим противникам аргументы для доказательства вышеназванных пропагандистских тезисов.

Считая художественные и эстетические завоевания пролетарско-революционной литературы важнейшим достижением 20—30-х годов, литературоведы ГДР повели борьбу за это духовное наследие современной социалистической культуры Германии. Совершенно очевидно, что для этого мало было полемического пафоса. Нужно было научное, документированное опровержение доводов западногерманских «ценителей» литературы социалистического реализма и разработка исторически обоснованной концепции генезиса этой литературы в Германии. Этими потребностями и было вызвано создание специального исследовательского центра — Отделения социалистической литературы при Академии искусств ГДР.

Появившиеся в последние годы публикации этого исследовательского центра¹ свидетельствуют о том, что изучение истории социалистического реализма в немецкой литературе вступило в новую фазу. Вместо частных исследований, нередко рассматривавших творчество отдельных писателей вне общего литературного процесса, была предпринята успешная попытка систематического

¹ К настоящему времени вышли пять томов: Bd. I. Irmfried Hiebel (Red.). Literatur der Arbeiterklasse. Aufsätze über die Herausbildung der deutschen sozialistischen Literatur 1918—1933. Berlin—Weimar, 1971; Bd. II. Friederich Albrecht. Deutsche Schriftsteller in der Entscheidung. Wege zur Arbeiterklasse 1918—1933. Berlin—Weimar, 1970; Bd. III. Klaus Kändler. Drama und Klassenkampf. Beziehungen zwischen Epochenproblematik und dramatischem Konflikt in der sozialistischen Dramatik der Weimarer Republik. Berlin—Weimar, 1970; Bd. IV. Alfred Klein. Im Auftrag ihrer Klasse. Weg und Leistung der deutschen revolutionären Arbeiterschriftsteller. Berlin—Weimar, 1972; Bd. V. Irmfried Hiebel. F. C. Weiskopf — Schriftsteller und Kritiker. Zur Entwicklung seiner literarischen Anschauungen. Berlin—Weimar, 1973.

исследования всего литературного движения в его реальных исторических взаимосвязях со смежными явлениями. Определение состава, границ, проблем, достижений и неудач, целей и возможностей, исканий и находок движения пролетарско-революционных писателей позволяет не только исторически обоснованно оценить роль и вклад отдельных участников в общее дело. Оно показывает соотношение общей для всего движения проблематики с индивидуальными поисками, дает новое представление о соотношении проблем в творчестве отдельных писателей, открывает взору исследователя множество задач, которые прежде оставались незамеченными.

Ту же самую устремленность к изучению литературного процесса, к соотношению с ним творчества отдельных художников можно наблюдать и в монографиях серии «Литература и общество», издаваемых Центральным институтом литературы Академии наук ГДР¹. Силу этих публикаций составляет конкретное исследование явлений литературы, документально обоснованная аргументация марксистской точки зрения. Это лишает всякого основания, опрокидывает антикоммунистические и антисоветские домыслы не столько научных, сколько пропагандистских писаний М. Рейх-Раницкого, Ю. Рюле и иже с ними.

Анализ западногерманской литературной и журнально-газетной критики последних десяти лет убеждает, что концепция непризнания немецкой литературы социалистического реализма потерпела полный крах. Эта литература получила выход на книжный рынок, и история

¹ Ср.: Reinhard Weisbach. Wir und der Expressionismus. Studien zur Auseinandersetzung der marxistisch-leninistischen Literaturwissenschaft mit dem Expressionismus. Akademie-Verlag. Berlin, 1972.

Werner Mittenzwei. Brechts Verhältnis zur Tradition. Akademie-Verlag. Berlin, 1973.

Dieter Schiller. «...von Grund auf anders». Programmatik der Literatur im antifaschistischen Kampf während der dreißiger Jahre. Akademie-Verlag. Berlin, 1974.

Wolfgang Kiesling. Alemania Libre in Mexiko. Ein Beitrag zur Geschichte des antifaschistischen Exils (1941—1946), 2 Bde. Akademie-Verlag. Berlin, 1974.

Gudrun Klatt. Arbeiterklasse und Theater. Agitproptradition — Theater im Exil. Akademie-Verlag. Berlin, 1975.

Gudrun Düwel. Friedrich Wolf und Wsewolod Wischnewski. Eine Untersuchung zur Internationalität der sozialistisch-realistischen Dramatik. Akademie-Verlag. Berlin, 1975.

ее возникновение, мир ее идей привлекают сейчас внимание широкого круга читателей, историков литературы и многих молодых писателей. Мы являемся свидетелями многочисленных публикаций не только «интеллигентского» крыла социалистических писателей (И.-Р. Бехер, Б. Брехт, А. Зегерс, Л. Ренн), но и его «пролетарской» части (В. Бредель, Г. Мархвица, К. Грюнберг, К. Нойкранц и др.). Более того, переиздаются и вызывают интерес читательской публики именно произведения пролетарско-революционной литературы, этой первоначальной стадии становления социалистического реализма.

Такой интерес объясняется не только желанием отбросить навязанные западногерманскими «специалистами по изучению Востока» и «советологами» предвзятые представления и уйти от пропагандистских антикоммунистических стереотипов, не только стремлением к точному знанию фактов истории. Он в значительной степени обусловлен и внутренними тенденциями западногерманской литературы. Интерес к возникновению литературы социалистического реализма имманентно вырастает из интереса к наблюдаемым в ФРГ на протяжении последних пятнадцати лет усилиям большой группы писателей и критиков, стремящихся создать литературу современного пролетария.

Еще свежи в памяти дискуссии о Дортмундской «Группе 61», в ходе которых поднимался вопрос о правомочности, характерных чертах, героизме, традициях пролетарской литературы. Эта группа распалась, но возник Творческий кружок рабочей литературы. Уже несколько лет издается журнал «Кюрбискерн», посвященный вопросам литературы, критики и классовой борьбы. На его страницах с прогрессивных позиций освещаются все проблемы современного литературного развития, в том числе новейшие явления в литературе социалистических стран, подчеркивается значение опыта этой литературы для писателей Запада. Журнал выступает знаменосцем передовой реалистической литературы, которую считает «составной частью политического сознания» общества.

Выдвигая в качестве программы теоретические принципы социалистического реализма, журнал «Кюрбискерн» и группирующиеся вокруг него литераторы Эрика Рунге, Франц Ксавер Кретц, Гюнтер Гербургер, Герд Фукс, Фридрих Хитцер и многие другие заставляют официаль-

ную и официозную критику ФРГ говорить о социалистическом реализме уже как о реальном явлении в искусстве своей страны. Из мишени для антикоммунистических стрел искусство и теория социалистического реализма становятся весьма осязаемым фактором в борьбе идей.

Это, безусловно, не вызывает у буржуазных идеологов прилива симпатий к социалистическому реализму. Консервативная, охранительная и просто продажная критика буквально задыхается от злобы и ненависти. Наглядный пример такого отношения к социалистическому реализму недавно продемонстрировал небезызвестный Петер Деметц при виде специального выпуска журнала «Кюрбискерн», посвященного вопросам реализма¹ и сборника документов Первого Всесоюзного съезда советских писателей².

Деметц проливает слезы об ушедших 60-х годах, когда чехословацкие, польские и югославские «марксисты» могли-де свободно выступать против социалистического реализма. Он встревожен тем, что вновь утверждают себя «знакомые идеи теории отражения, положительного героя, партийности». Вопреки фактам он пытается объявить Первый съезд советских писателей «административным мезальянсом коммунистических партий с особой нормой реализма». Деметц гневно осуждает издателей документов Первого съезда советских писателей за то, что они «ставят вопрос о восприятии документов съезда в Федеративной республике и в ГДР после 1945 года» и в то же время «игнорируют книгу Германа Ермолаева о генезисе социалистического реализма»³, которую Деметц считает более документальной, чем сами документы. Он судорожно ищет противовес реалистической концепции молодых западногерманских литераторов и находит его в работе англичанина Дж.-П. Стерка «On Realism»⁴.

¹ «Kürbiskern: Literatur, Kritik, Klassenkampf». Heft 3. Realismus: Aufgaben und Probleme. Damnitz Verlag, München, 1974.

² «Sozialistische Realismuskonzeptionen: Dokumente zum 1. Allunionkongress der Sowjetschriftsteller». Hrsg. von H. J. Schmitt und Godehard Schramm. edition suhrkamp 701. Suhrkamp Verlag, Frankfurt/M., 1974.

³ Herman Ermolajev. Soviet Literary Theoris 1917—1934. The Genesis of Socialist Realism. Berkeley, Los Angeles, 1963.

⁴ Peter Demetz. Die Realismusdebatte ist eine Springprozesion. — «Frankfurter Allgemeine Zeitung», 30. November 1974, Literaturblatt.

Опусы в стиле Деметца дело не редкое и не новое на книжно-газетном рынке ФРГ. Новым в западногерманской критике является увеличение числа серьезных работ, посвященных литературе социалистического реализма и антифашистской немецкой литературе периода 1933—1945 годов. Так, в сводном каталоге франкфуртской книжной ярмарки 1973 года¹ указано более двадцати публикаций такого рода, в том числе монографии Г. Штига и Б. Витте², Хр.-Э. Зигеля³, Г.-Я. Зандера⁴, Р. Тидмана⁵, три книги двенадцатитомной работы Г.-А. Вальтера о немецкой литературе эмиграции⁶ и другие. В них ставятся и философско-эстетические, и исторические, и методологические проблемы немецкой литературы социалистического реализма периода Веймарской республики и антифашистской эмиграции. Значительное место занимает фотомеханическая перепечатка литературной периодики тех лет — журналов «Линкскурве», «Дас Ворт» и ряда других. Издается множество тематических сборников, в которых предстает художественная практика и литературная критика писателей социалистического реализма до 1945 года, и одновременно дается современная интерпретация этих документов. Публикуются книги хрестоматийно-биографического характера и мемуары с соответствующим комментарием.

Массовое издание в ФРГ литературы социалистического реализма и появление большого числа историко-литературных и критических работ ставит советских литературоведов перед новыми сложными проблемами.

¹ Frankfurter Buchmesse 1973, 11. — 16. Okt., 1. — 3. Teil — Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel. «Frankfurter Ausgabe». Börsenverein des Deutschen Buchhandels e. V. Frankfurt am Main. Sondernummer. 29. Jahrgang, 19. September 1973.

² Gerald Stieg, Bernd Witte. Abriss einer Geschichte der deutschen Literatur. Ernst Klett Verlag, Stuttgart, 1973.

³ Christian Ernst Siegel. Egon Erwin Kisch — Reportage und politischer Journalismus. Schönemann Verlag, Bremen o/J.

⁴ Hans-Dieter Sander. Marxistische Ideologie und allgemeine Kunst-Theorie. J. C. B. Mohr (Paul Siebeck) Verlag, Tübingen, 1973.

⁵ Rolf Tiedmann. Studien zur Philosophie Walter Benjamins. Mit einer Vorrede von Theodor W. Adorno. Suhrkamp Verlag, Frankfurt/M., 1973.

⁶ Hans Albert Walter. Deutsche Exilliteratur 1933—1950. Bd. I. Bedrohung und Verfolgung bis 1933; Bd. II. Asylpraxis und Lebensbedingungen in Europa; Bd. VII. Exilpresse. Luchterhand Verlag, Neuwied und Berlin, 1973.

Прежде всего обращает на себя внимание то, что в переиздании пролетарско-революционной литературы активно участвуют не только коммунисты, но и буржуазные издательства, «новые левые», троцкисты. Это находит отражение в характере самих изданий, и в первую очередь в комментариях, послесловиях и приложениях, дающих соответствующее позициям издателя истолкование этих произведений. Появление таких изданий ведущих мастеров социалистического реализма в немецкой литературе ставит перед германистами СССР и ГДР задачу борьбы за идейное наследие этих писателей.

В ФРГ стало выходить значительное число богато фундированных статей и монографических работ, написанных на материале частных архивов и периодики 20—30-х годов. В них эстетические и теоретические проблемы пролетарско-революционной литературы и социалистического реализма рассматриваются с внешней скрупулезностью, но по существу искаженно. Эти работы игнорируют публикации германистов СССР и ГДР и развивают антиконцепцию генезиса социалистического реализма в немецкой литературе, стремясь умалить роль ведущих теоретиков пролетарско-революционного движения и выдвинуть на их место других. Эти работы нуждаются в тщательном анализе и точной документально обоснованной критике. Они требуют также более глубокого изучения материалов, хранящихся в архивах СССР, ГДР, Венгрии и других социалистических стран. В качестве примера можно сослаться на книгу Хельги Галлас «Марксистская теория литературы», напечатанную в течение двух лет тремя изданиями. Х. Галлас исходит в своих построениях из того, что немецкий опыт применения «марксистского диалектического метода... к надстроечным явлениям литературы и искусства» «известен до сих пор лишь в том виде, как его сформулировал Д. Лукач» и что «в этой форме вплоть до сегодняшнего дня» работы Лукача «почти непререкаемо признаются эталоном марксистской теории». Х. Галлас выступает с «критикой взглядов группы, представляемой Виттфогелем и Лукачем». Однако при внимательном знакомстве с рассуждениями автора, с группировкой и интерпретацией исторических фактов становится очевидным, что основной пафос книги в развитии концепции, противостоящей установившимся взглядам историков

немецкой литературы в ГДР. Х. Галлас всячески выискивает «левое крыло в Союзе Пролеткульт», причисляя к нему Б. Брехта, Г. Эйслера, и, в противовес действительным руководителям и теоретикам Союза, выдвигает фигуру литературного критика Вальтера Беньямина. Но ярче всего авторская позиция выявляется во взглядах на культурную революцию и движение Пролеткульта. Х. Галлас, вопреки фактам, с невинным видом заявляет, что «расхождения между Лениным и Троцким в вопросах возникновения и развития пролетарской культуры, которые постоянно подчеркивались журналом «Линкскурве» и на которых поныне настаивают в ГДР, являются выдумкой»¹.

При подобном подходе к принципиальным документам истории коммунистического движения вряд ли можно ожидать, что автору удастся научно-достоверно осветить столь важный аспект новейшей истории литературы Германии, как формирование теории социалистического реализма.

Массовая публикация научных книг по истории социалистического реализма, пролетарско-революционной литературе Германии и антифашистской эмиграции, наблюдаемая в настоящее время, вызвана не случайным стечением обстоятельств. Есть все основания полагать, что в ближайшие годы издательская активность в этом направлении будет сохраняться, а круг исследователей, занимающихся этими проблемами, будет расширяться. В этом убеждает знакомство с перечнем работ, финансируемых объединением западногерманских университетов и исследовательских центров «Дойче Форшунгсгемайншафт». Среди десятка проектов, которые разрабатывались в 1973 году, можно увидеть «Справочник эмигрантской периодики» (коллектив под руководством проф. Леммерта), «Историю немецкой литературы в эмиграции» В. Йенса, «Печатные автобиографические свидетельства немецких эмигрантов» Г. Вольфхайма, монографии «Социалистический реализм в литературе ГДР» Г. Блатмана, «Сотрудничество Г. Эйслера с немецкими писателями-эмигрантами в США (1938—1948 гг.)» А. Бетца, «Немецкая эмиграция в Чехослова-

¹ Helga Gallas. Marxistische Literaturtheorie. Kontroversen im Bund proletarisch-revolutionären Schriftsteller. Luchterhand Verlag, Neuwied und Berlin, 1971. Dritte Auflage, 1972, S. 212.

кии, Австралии и Швейцарии. 1933—1945 гг.» Г. Краужика и ряд других¹.

Как свидетельствуют многочисленные книжные и журнально-газетные публикации, особое внимание уделяется немецкой литературе эмиграции в период с 1933 по 1941 год, собираются архивы и изучаются материалы периодики, освещающие деятельность различных центров эмиграции. При этом бросается в глаза временами необъективная в силу недостоверности источников, а еще чаще просто антисоветская трактовка истории так называемого «московского центра эмиграции». Она направлена, с одной стороны, на компрометацию писателей-антифашистов, обретших в Советском Союзе свою вторую родину. С другой стороны, она направлена на компрометацию политики Советского Союза по отношению к антифашистской эмиграции. Германо-советский пакт о ненападении 1939 года трактуется как сговор против антифашистской эмиграции. В связи с этим детальное изучение проблем антифашистской эмиграции, публикация основанных на документах марксистских работ выдвигается в число важнейших актуальных задач литературоведения. Академия искусств и Академия наук ГДР организует сейчас довольно широкий фронт исследований по этой проблеме. Однако совершенно очевидно, что без достаточных усилий со стороны советских германистов вряд ли можно решить многие сложные проблемы «московской эмиграции». Первые шаги в этом направлении уже сделаны.

¹ «Deutsche Forschungsgemeinschaft. Programme und Projekte 1973. Jahresbericht», Bd. II, Bonn — Bad Godesberg, 1974.

КОРОТКО ОБ АВТОРАХ

БАРАНОВСКАЯ Малгожата

(род. в 1945 г.)

Польский критик и литературовед, поэтесса. Научный сотрудник Института литературных исследований ПАН. Автор книги стихов «Город» (1975), ряда статей по современной польской литературе.

БЕЛАДИ Миклош

(род. в 1928 г.)

Венгерский критик и литературовед, научный сотрудник Института литературоведения ВАН, автор многочисленных работ по венгерской литературе XX века, в том числе сборника статей «Точки соприкосновения» (1974).

БОГДАНОВ Юрий Васильевич

(род. в 1932 г.)

Советский литературовед, заместитель директора Института славяноведения и балканистики АН СССР, автор статей по истории чешской и словацкой литературы XX века, участник коллективных трудов: «Очерки истории чешской литературы XIX — XX веков» (1963), «История словацкой литературы» (1970), «Формирование марксистской литературной критики» (1972).

БОДНАР Дёрдь

(род. в 1927 г.)

Венгерский литературовед, руководитель отдела XX века Института литературоведения ВАН, один из авторов академической «Истории венгерской литературы».

Ему принадлежат работы о венгерских писателях М. Кафке, Ф. Юхасе и др., а также статьи по истории марксистской критики (сборник «В поисках законов», 1976).

ВАЙСБАХ Рейнгард
(род. в 1933 г.)

Немецкий литературовед, руководитель исследовательской группы Центрального института литературы Академии наук ГДР, поэт. Автор монографии «Мы и экспрессионизм» (1974) и работ по истории немецкой литературы XX века. Ему принадлежат также сборники стихов — «Бутылочная почта из Кёпеника» (1965) и «Слово за словом» (1971).

ВЛАШИН Штепан
(род. в 1923 г.)

Чешский критик и литературовед, заведующий отделом современной литературы Института чешской и мировой литературы ЧСАН, автор ряда книг и исследований по чешской литературе XX века: «Иржи Маген» (1972), «Иржи Волькер» (1974) и др. Активно выступает в печати по проблемам современной литературы и критики.

ВУЧЕТИЧ Шиме
(род. в 1909 г.)

Югославский критик, литературовед, поэт. Основные историко-литературные и критические работы: «О нашей театральной драматической критике» (1949), «Человек на развалинах» (1956), «Творчество Крлежи» (1958), «Между догмой и абсурдом» (1960), «Хорватская литература. 1914—1941» (1960), «Границы» (1964). Автор многочисленных статей, посвященных истории хорватской литературы и современному этапу ее развития.

ГРЗАЛОВА Гана
(род. в 1929 г.)

Чешский литературовед и критик, заместитель директора Института чешской и мировой литературы ЧСАН, автор книг «Юлиус Фучик» (1973), «Участво-

вать в созидании действительности. К развитию чешской социалистической критики и прозы 1945—1975 годов» (1976), «Ян Козак» (1977), а также большого числа статей по проблемам истории чешской литературы и современного литературного процесса.

ДУДЕВСКИЙ Христо
(род. в 1928 г.)

Болгарский литературовед, старший научный сотрудник Института литературы БАН, доцент по советской литературе Великотырновского университета. Автор книг: «Болгаро-советские литературные связи» (1963), «Михаил Шолохов. Идеи, образы, проникновение в Болгарию» (1965), «Эмануил Попдимитров. Литературно-критический очерк» (1969).

ДЮРИШИН Дюнияз
(род. в 1929 г.)

Словацкий литературовед, научный сотрудник Института литературоведения Словацкой Академии наук. Автор монографий: «Проблемы литературной компаративистики» (1967), «Из истории и теории литературной компаративистики» (1970), «Теория литературной компаративистики» (1975), «О литературных связях» (1976).

ЖЕЧЕВ Тончо
(род. в 1929 г.)

Болгарский критик и литературовед, директор Института литературы БАН. Основные труды: «Современные образы и идеи» (1964), «Идеи прозы» (1967), «Критические заметки» (1971 и 1975), «Болгарская Пасха, или Страсти болгарские» (1975), «Литература и общество» (1976), «Тодор Икономов» (1976).

ЗЕНТЕК Зыгмунт
(род. в 1946 г.)

Польский литературовед и критик, научный сотрудник Института литературных исследований ПАН. Автор труда «За вашу и нашу свободу» (в книге «Польская

литература и революция», 1971), книги «Ксаверий Прушинский» (1972), статей о современной польской литературе, преимущественно о «деревенской» прозе.

ИЛЛЕШ Ласло
(род. в 1928 г.)

Венгерский литературовед, сотрудник Института литературоведения ВАН. Автор книги «Рассудок и страсть» (1966) и многочисленных статей по литературе XX века. Один из авторов и редактор издаваемой Институтом литературоведения ВАН серии исследований по истории венгерской социалистической литературы.

ИЛЬИНА Галина Яковлевна
(род. в 1930 г.)

Советский литературовед, старший научный сотрудник Института славяноведения и балканистики АН СССР. Специалист по истории южнославянских литератур XX века. Один из авторов «Истории болгарской литературы XIX—XX веков» (1963), книги «Зарубежные славянские литературы. XX век» (1970), статей по истории литератур народов Югославии.

КАЛЕЗИЧ Василие
(род. в 1931 г.)

Югославский критик, автор монографии «Движение социальной литературы» (1975), многочисленных статей по сербской литературе и критике в сборниках «Критические споры» (1969), «Новые критические споры» (1973). Составитель, автор предисловия и комментариев избранных произведений Ф. М. Достоевского (1965) на сербско-хорватском языке.

КЛЯЙН Альфред
(род. в 1930 г.)

Заведующий отделением социалистической литературы Академии искусств ГДР, профессор Лейпцигского университета им. К. Маркса, автор монографии «Пути и свершения немецких пролетарских писателей» (1974),

исследований по истории литературы социалистического реализма в Германии. Принимал участие в издании произведений И.-Р. Бехера, Э. Толлера и др.

МАРКОВ Дмитрий Федорович
(род. в 1913 г.)

Советский литературовед, теоретик и историк литературы. Член-корреспондент АН СССР, директор Института славяноведения и балканистики АН СССР. Автор книг: «Болгарская поэзия первой четверти XX века» (1959), «Болгарская литература наших дней» (1969), «Генезис социалистического реализма. Из опыта южнославянских и западнославянских литератур» (1970), «Из истории болгарской литературы» (1973), «Проблемы теории социалистического реализма» (1975), статей и исследований по общим проблемам литературы и культуры стран Центральной и Юго-Восточной Европы.

МАРТИН Аурел
(род. в 1926 г.)

Румынский литературный критик. Один из руководителей Центра книги СРР и директор издательства «Минерва». Автор сборника статей «Современные поэты» (1967). Кроме того, автор многочисленных вступительных статей, комментариев, библиографических справочников по творчеству румынских и зарубежных авторов.

НИКОЛЬСКИЙ Сергей Васильевич
(род. в 1922 г.)

Советский литературовед, заведующий Сектором славянских литератур Института славяноведения и балканистики АН СССР. Автор книг: «Роман К. Чапека «Война с саламандрами» (1968), «Мысль и образ в поэзии И. Волькера» (на чеш. яз. Прага, 1968), «Карел Чапек — фантаст и сатирик» (1973), статей и исследований по литературе Чехословакии и других славянских стран. Один из авторов «Очерков истории чешской литературы XIX — XX веков» (1963).

РОЖНОВСКИЙ Станислав Вацлавович

(род. в 1926 г.)

Советский литературовед, доцент факультета журналистики Московского государственного университета, специалист по литературе ГДР и ФРГ, автор книг «Генрих Бёлль» (1965), «Социалистический реализм в немецкой литературе» (1973), один из авторов V тома «Истории немецкой литературы» (1975).

РОЗЕНБАУМ Карол

(род. в 1920 г.)

Словацкий литературовед, директор Института литературоведения Словацкой Академии наук, главный редактор журнала «Словенска литература». Автор исследований по истории словацкой литературы и культуры: «Михал Милослав Годжа» (1948), «Павел Йозеф Шафарик» (1961), «На просторах литературы» (1970), «Портрет Ивана Горвата» (1967), «Поэзия национального возрождения» (1970). Является одним из авторов II тома фундаментального труда «История словацкой литературы» (1960).

РЯБОВА Евгения Ивановна

(1925—1976)

Советский литературовед и переводчик. Работала старшим научным сотрудником Института славяноведения и балканистики АН СССР. Автор многих исследований по истории литератур народов Югославии и прежде всего словенской литературы XX века. Один из авторов коллективных работ «Формирование социалистического реализма в литературах западных и южных славян» (1963), «Формирование марксистской литературной критики в зарубежных славянских странах» (1972) и др.

СТЕМПЕНЬ Мариан

(род. в 1929 г.)

Польский критик и литературовед, профессор Ягеллонского университета в Кракове. Автор книг «Нарциза Жмиховская» (1968), «Вопросы литературы в польской публицистике, издававшейся в СССР в 1918—1939 гг.»

(1968), «С позиций левых сил» (1974), «Польская литература после 1939 г.» (1975), «Спор о наследии Ст. Бжозовского в 1918—1939 гг.» (1976).

ФРИДМАН Михаил Владимирович
(род. в 1922 г.)

Советский литературовед и переводчик, старший научный сотрудник Института славяноведения и балканистики АН СССР. Автор ряда работ о творчестве М. Садовяну и других румынских прозаиков XX века, а также статей по истории румынской культуры. Участник коллективных трудов: «История Румынии» (1971), «Театр в национальной культуре» (1976), «Новые явления в литературе европейских социалистических стран» (1976), «Литература славянских и балканских народов конца XIX — начала XX века» (1976) и др.

ХОРЕВ Виктор Александрович
(род. в 1932 г.)

Советский литературовед, старший научный сотрудник Института славяноведения и балканистики АН СССР. Автор книг: «О литературе Народной Польши» (1961), «Владислав Броневский» (1965), статей по польской литературе XX века. Один из авторов «Истории польской литературы» в двух томах (1968—1969), книги «Писатели Народной Польши» (1976), «Новые явления в литературе европейских социалистических стран» (1976) и др.

ШЕРЛАЙМОВА Светлана Александровна
(род. в 1927 г.)

Советский литературовед, заведующая Сектором современных литератур Института славяноведения и балканистики АН СССР, автор книг: «Станислав Костка Нейман» (1959), «Иржи Волькер и новые пути чешской поэзии XX века» (1965), «Витезслав Незвал» (1968), «Чешская поэзия XX века, 20—30-е гг.» (1973), статей и исследований по истории чешской и словацкой литературы. Один из авторов «Очерков истории чешской литературы XIX—XX веков» (1965), «Истории словацкой литературы» (1970) и др. коллективных работ.

ЯРОСИНСКИЙ Збигнев

(род. в 1946 г.)

Польский критик и литературовед, научный сотрудник Института литературных исследований ПАН. Опубликовал ряд исследований по польской литературе XX века («Авангард и революция» в книге «Польская литература и революция», 1971 и др.), критических статей о творчестве отдельных писателей («О поэзии В. Броневского», 1975 и др.).

СОДЕРЖАНИЕ

От редколлегии

МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ РЕВОЛЮЦИОННЫХ ТРАДИЦИЙ СОВРЕМЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Д. Ф. МАРКОВ. Социалистический реализм — главное направление художественного прогресса нашей эпохи (История и современность)	9
Альфред КЛЯЙН. Традиция и современность. Об актуальности социалистического художественного наследия. <i>Перевод с немецкого С. Рожновского</i>	21
Ю. В. БОГДАНОВ. О формировании и развитии общности литератур стран социалистического содружества	41
Диониз ДЮРИШИН. Сравнительное изучение социалистических литератур *	51

ОПЫТ РЕВОЛЮЦИОННОЙ И АНТИФАШИСТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ И СОВРЕМЕННЫЙ ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПРОЦЕСС

В. А. ХОРЕВ. Роль традиций революционной литературы в современном литературном развитии европейских социалистических стран	65
Зыгмунт ЗЕНТЕК. Революционные традиции польской литературы 20—30-х годов и развитие современной деревенской прозы. <i>Перевод с польского В. Тихомировой</i>	79
Миклош БЕЛАДИ. Левое венгерское искусство 20—30-х годов и современная литература	88
Карол РОЗЕНБАУМ. Роль «Дава» в развитии словацкой литературы. <i>Перевод со словацкого Л. Широковой</i>	96

* В тех случаях, где не указан переводчик, материалы зарубежных авторов представлены на русском языке.

Г. Я. ИЛЬИНА. Опыт литературы антифашистского Сопротивления и антифашистская тема в современной литературе	110
Шиме ВУЧЕТИЧ. Хорватская литература в период народно-освободительной борьбы. <i>Перевод с хорватско-сербского Г. Ильиной</i>	124
Гана ГРЗАЛОВА. Социалистический реализм в послевоенной чешской литературе и критике	131
Ласло ИЛЛЕШ. Возрождение жанра. О социографической венгерской литературе. <i>Перевод с венгерского О. Россиянова</i>	139

СОВРЕМЕННОЕ ОТНОШЕНИЕ К КЛАССИЧЕСКОМУ НАСЛЕДИЮ

С. В. НИКОЛЬСКИЙ. Преемственность и обновление в процессе развития реализма	151
Малгожата БАРАНОВСКАЯ. Традиции польского революционного романтизма в поэзии Владислава Броневского. <i>Перевод с польского Т. Агапкиной</i>	164
Збигнев ЯРОСИНЬСКИЙ. Реалистическая традиция в современном литературном сознании. <i>Перевод с польского В. Липатова</i>	173
Рейнгард ВАЙСБАХ. Отношение к классическому наследию. Три замечания с точки зрения литературы ГДР. <i>Перевод с немецкого С. Рожновского</i>	178
М. В. ФРИДМАН. О роли наследия в развитии литературы социалистической Румынии	185
Аурел МАРТИН. Литературное творчество и проблемы освоения наследия. <i>Перевод с румынского М. Фридмана</i>	195
Тончо ЖЕЧЕВ. О современной мемуарной литературе. <i>Перевод с болгарского И. Масуренковой</i>	210

ПРОБЛЕМЫ ТРАДИЦИЙ МАРКСИСТСКОЙ КРИТИКИ

С. А. ШЕРЛАНМОВА. Традиции марксистской критики и сегодняшние споры о социалистическом реализме	231
Мариан СТЕМПЕНЬ. Традиции марксистской литературной критики в свете опыта современной польской литературы. <i>Перевод с польского В. Мочаловой</i>	243
Дёрдь БОДНАР. К вопросу о традициях марксистской литературной критики Венгрии	256
Христо ДУДЕВСКИЙ. Формирование понятия «нового реализма» в болгарской критике 20—30-х годов	264
Васлие КАЛЕЗИЧ. Сюрреализм и социальная литература. <i>Перевод с сербскохорватского Г. Ильиной</i>	275
Е. И. РЯБОВА. Новое в спорах о реализме и модернизме в Словении	296
Штепан ВЛАШИН. Современная литературная критика в свете ее традиций. <i>Перевод с чешского Л. Широковой</i>	305
С. В. РОЖНОВСКИЙ. История пролетарско-революционной литературы Германии и современные проблемы идеологической борьбы	314
Коротко об авторах	326

Литературная критика европейских социалистических стран. Вып. 2-й. Революционные традиции социалистической литературы. М., «Худож. лит.», 1978.

335 с.

В основу второго выпуска настоящего сборника положены материалы международной научной конференции, проведенной Институтом славяноведения и балканистики АН СССР в декабре 1974 года и посвященной проблеме революционных традиций социалистических литератур. Наряду со статьями советских специалистов в сборнике представлены статьи и выступления критиков и литературоведов из Болгарии, Венгрии, ГДР, Польши, Румынии, Чехословакии, Югославии.

Л 70202-394
028(01)-78 220-77

8 И

Литературная критика европейских социалистических стран

Выпуск II

Редактор Л. Птушкина

Художественный редактор Г. Масляненко

Технический редактор Л. Синицина

Корректоры Г. Гананольская и О. Добромysłова

ИБ № 668

Сдано в набор 13.07.77. Подписано в печать 15.02.78. А 00917. Формат 84×108^{1/2}. Бумага тип. № 1. Гарнитура литературная. Печать высокая. 17,64 усл. печ. л. 17,48 уч.-изд. л. Тираж 10 000 экз. Заказ 737.
Цена 1 р. 10 к.

Издательство «Художественная литература».
Москва, Б-78, Ново-Басманная, 19

Ордена Трудового Красного Знамени Ленинградская типография № 5 Союзполиграфпрома при Государственном комитете Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли, 190000, Ленинград, Центр, Красная ул., 1/3

**Литературная критика
европейских социалистических стран**

